FILM

MAGAZYN ILUSTROWANY
5.IX.1976 • NR 36 (1448) • ROK XXXI
CENA 5 ZŁ

GOŚCIE Z BUKARESZTU

Z okazji święta narodowego Rumunii odbył się 23 sierpnia w Warszawie pokaz filmu „Za mostem" reż. Mircea Veroiu. Jest to ekranizacja powieści „Mara" klasyka literatury rumuńskiej Iona Slavici, mówiącej o rodzeniu się rewolucyjnych postaw w Siedmiogrodzie w pierwszej połowie ubiegłego wieku. Mircea Veroiu należy do młodej generacji filmowców; zrealizował wspólnie z Danem Pitu znane u nas „Kamienne gody" oraz samodzielnie „Siedem dni" i „Hiperion". Obecnie przygotowuje wspólnie z kinematografią radziecką film „Ostatnia noc miłości, pierwsza noc wojny".

Film „Za mostem" prezentowali w Warszawie aktorzy FLORINA CERCEL i AUREL CIORANU. Na konferencji prasowej goście z Bukaresztu powiedzieli:

— Kinematografia rumuńska należy jeszcze do kinematografii młodych, realizuje zaledwie dwadzieścia kilka filmów dla kin i kilkadziesiąt odcinków telewizyjnych. Jej szansą jest grupa młodych, utalentowanych reżyserów, do których zaliczamy również Mircea Veroiu.

Do skucesu filmu „Za mostem", zarówno u publiczności jak i krytyków, przyczynił się niewątpliwie fakt, że Veroiu uwypuklił społeczne tło wydarzeń. Ten film jest jednak świadectwem zwrotu ku przeszłości, nawrotu do historycznego kostiumu również młodych reżyserów, świadectwem utrzymywania — czy nie za długo? — swoiście rozumianej mody retro.

Najwybitniejsi reżyserzy rumuńscy Liviu Ciulei („Las powieszonych") i Lucian Pintilie („Rekonstrukcja") pracują przede wszystkim w teatrze.

Trudno mówić o specjalizacji filmowej również wśród aktorów. Jest bowiem jedna droga do zawodu aktorskiego: Wyższa Szkoła Teatralna w Bukareszcie. I tylko w teatrze aktor może znaleźć stałe zajęcie.

My też — **uzupełnia Aurel Cioranu** — największe sukcesy odnosimy na scenie, Florina Cercel w rolach dramatycznych, ja przede wszystkim w repertuarze komediowym.

Florina Cercel i Aurel Cioranu

Z polskiego kina najbardziej ceni się w naszym środowisku Andrzeja Wajdę, niezapomnianego Zbigniewa Cybulskiego, utożsamianego z legendą „szkoły polskiej" i Daniela Olbrychskiego.

Nagrody

„TEATR" WYRÓŻNIA WAJDĘ

Redakcja dwutygodnika „Teatr" ufundowała nagrodę imienia zmarłego przed rokiem wybitnego reżysera Konrada Swinarskiego za spektakl o szczególnie ważkich dla współczesności wartościach ideowo-artystycznych. Za najwybitniejsze przedstawienie sezonu 1975/76 uznano wyreżyserowany przez Andrzeja Wajdę spektakl sztuki „Gdy rozum śpi" Antonio Buero Vallejo w Teatrze na Woli w Warszawie.

NA PLANIE

ZANUSSI ZA KAMERĄ

W Rozalinie pod Warszawą Krzysztof Zanussi rozpoczyna 6 września zdjęcia do filmu „Barwy ochronne". Akcja rozgrywająca się na naukowym obozie wakacyjnym studentów lingwistyki stanowi pretekst do dyskusji o postawach moralnych środowiska akademickiego. Na razie możemy podać, że w filmie wystąpią Christina Paul, angielska aktorka polskiego pochodzenia („Film" przedstawił ją swym czytelnikom w nrze 24) i Piotr Garlicki, aktor warszawskiego Teatru Rozmaitości. Zdjęcia Edwarda Kłosińskiego, scenografię projektuje Tadeusz Wybult, a produkcją kieruje Tadeusz Drewno. Film powstaje w Zespole „Tor".

Wszystkim, którzy nadesłali nam życzenia z okazji 30 rocznicy „Filmu", serdeczne podziękowania składa

redakcja

LISTY

JESZCZE O „CON AMORE"

Do wypowiedzi sprowokowała mnie zamieszczona w nr. 25 relacja z dyskusji młodzieży na temat filmu „Con amore". Przed młodzieżą postawiono problem hierachii wartości, wyboru słusznej drogi na początku samodzielnego życia. Wypowiedzi nie wyszły poza ogólnikowe oceny, stawiające na piedestale altruistyczną postawę Andrzeja, negujące jednogłośnie postępowanie Grzegorza. Do smutnej refleksji skłoniła mnie ta bezkrytyczna w swoich sądach postawa dyskutantów. Jedynym jasnym punktem jest wypowiedź Beaty, która bardzo słusznie zauważyła, że jest to film strasznie dydaktyczny, z cudownym i szczęśliwym zakończeniem „bądź dobry a to ci się na pewno opłaci". Nie ma się tu o co spierać, nie ma konfliktu. Między dobrym i pokrzywdzonym a złym istnieje wyraźna granica, której nie pozwalają naruszyć założenia dydaktyczne. Tym złym, czarnym charakterem jest Grzegorz. Co zrobić, aby do tej pory pozytywny w oczach Ewy chłopak wszedł na drogę pozwalającą ocenić jego postępowanie jako egoistyczne? Reżyser posłużył się motywem choroby, który zawsze wyciska łzy i wzrusza wrażliwe serca widzów. Dziewczyna w rozpaczy odsuwa się od ukochanego chłopca i kiedy z trwogą czekamy na wynik jej depresji, jak dobra wróżka pojawia się Andrzej. Ale żeby maksymalnie ułatwić mu zadanie spełniania dobrych uczynków, toruje mu się drogę, usuwa przeszkody. Z dziewczyny robi się samotną studentkę architektury z tatusiem za granicą i z ciocią w dalekim Krakowie, która ze względu na stosunki rodzinne nie może zająć się chorą siostrzenicą. Andrzej ma pole do popisu. Nikt mu nie przeszkadza, bo nawet Grzegorz w nieświadomości przygotowuje się do konkursu. Nie ma z kim walczyć o miłość Ewy, jest sam i zwycięża. Czy to nie za proste? A gdyby tak obu chłopcom dać równe szanse (nikt z dyskutantów nie zauważył, że Grzegorz nic nie wiedział o chorobie Ewy — jest to jeden z największych mankamentów scenariusza)? Obu, a nie tylko Andrzeja, postawić przed problemem: co ważniejsze — konkurs i przyszłe laury czy ratowanie życia ukochanej dziewczynie. Wówczas staliby się rywalami, każdy z nich dokonałby wyboru, który wynikałby z jego własnej hierachii wartości, celów i zadań w życiu ludzkim. Wówczas nasza ocena postawy altruistycznej, godnej pochwały, stanowiącej przykład umiejętności życia w społeczeństwie i dla niego, a także tej przeciwnej, samolubnej, egoistycznej, wynikającej z cenienia własnego dobra, byłaby pewna, ugruntowana.

HANNA ŚPIEWAK
Warszawa

PRZEGLĄDY

WRZESIEŃ MIESIĄCEM POLSKIEGO FILMU

Pod znakiem polskiego filmu upłynie wrzesień w Warszawie. Obok trzech premier — „Smugi cienia" Andrzeja Wajdy, „Motylem jestem" Jerzego Gruzy i „Mgły" Sylwestra Szyszki pokazanych zostanie ponad 60 filmów w kilkunastu cyklach tematycznych. Miłośnicy polskiej twórczości filmowej nie opuszczając Warszawy będą mogli uczestniczyć w III Festiwalu Filmów Polskich w Gdańsku; od 6 września filmy kinowe tego festiwalu wyświetlać będzie „Relax". Od 18 września w kinie „Bajka" będzie można zobaczyć filmy nagrodzone na tegorocznych festiwalach w Gdańsku, Łagowie i Koszalinie. Ponadto w kilkunastu kinach odbywać się będą różnorodne przeglądy tematyczne.

Atrakcją dla kinomanów będzie powrót na ekrany archiwalnych filmów polskich — „Znachora", „Profesora Wilczura" i „Niedorajdy", które znalazły się w repertuarze na mocy porozumienia między Filmoteką Polską i Zjednoczeniem Rozpowszechniania Filmów.

W kinie „Non-stop" w dniach 6—12 września wyświetlane będą krótkometrażowe filmy nagrodzone na krajowych festiwalach w Krakowie, Łodzi i Zakopanem. Do akcji popularyzującej rodzimą twórczość włączy się także kino dla najmłodszych „Pinokio", które od 12 września, w każdą niedzielę przypominać będzie najlepsze filmy poznańskich festiwali dziecięcych.

W Międzynarodowym Klubie Książki i Prasy na Nowym Świecie czynna będzie wystawa fotografii, programów, plakatów i nagród gdańskich festiwali filmowych.

Podobne imprezy odbywać się będą w Łodzi, Katowicach, Wrocławiu i Poznaniu.

ROZMOWA Z MARKIEM WORTMANEM

PRÓBA ŻYCIA

Reżyser Marek Wortman zrealizował w wytwórni telewizyjnej „Poltel" godzinny film fabularny „Próba ognia", który poznali już niektórzy amatorzy nocnych emisji tele-kina, a wkrótce — mamy nadzieję — poznają wszyscy. Jest to trzeci (po „Opowieści" i „Gdzie jest bohater") fabularny film reżysera, który sześć lat temu ukończył łódzką szkołę filmową. „Próbę ognia" zrealizował katowicki oddział „Poltelu"; duże partie rozgrywają się na Śląsku, gdzie w jednej z hut pracuje bohater filmu.

● Dowiódł Pan, że tak zwany temat produkcyjny nie oznacza bynajmniej nudy, banału i schematycznych uproszczeń.

— Wcale nie zamierzałem tego dowodzić, bo nie sądzę, by ktokolwiek wątpił w dramaturgiczny walor obrazów pracy. Każdy z nas na pewno widział filmy — nudne i nieciekawe — w których właśnie sceny rozgrywające się w hucie, kopalni czy fabryce były jedynymi autentycznymi kawałkami kina. W stalowni praca jest patetyczna i ludzie tam pracujący są naprawdę fascynujący.

● Ukazał Pan sympatyczną parę młodych bohaterów osaczonych przez splot zwyczajnych, nawet banalnych kłopotów i trudności towarzyszących startowi życiowemu większości ich rówieśników. Nie mają mieszkania, z trudnością przyzwyczajają się do warunków pracy, muszą wybierać: albo któreś zrezygnuje z własnych ambicji, albo będą się musieli rozstać. Codzienność ta uzyskuje w Pańskim filmie ogromnie dramatyczny, wręcz tragiczny wyraz.

— Jestem zwolennikiem kina wielkich emocji. Uważam, że reżyser powinien odwoływać się do uczuć widza, do prostych i naturalnych odruchów, takich jak współczucie, odraza, sympatia. Starałem się zaskarbić moim bohaterom uczucia widzów. Czyż zresztą ich szamotanina, ich uparta walka o realizację marzeń nie są godne naszego moralnego poparcia?

● Z pewnością, i myślę że mało było ostatnio w polskim filmie bohaterów tak sympatycznych i prawdziwych, a jednocześnie wcale nie wyidealizowanych.

— Z całą satysfakcją chcę tu podkreślić zasługę aktorów. Małgorzata Pritulak jest taka właśnie, jak ją sobie wyobrażałem w scenariuszu: ciepła, serdeczna i mądra. Bohater do momentu wyboru aktora do tej roli nie miał zdecydowanego oblicza i Mieczysław Grąbka zaproponował własną twarzą, własną sylwetką to, co widzimy na ekranie. Uważam, że jest to duży sukces młodego aktora.

● Przy całej prostocie opowieści zastosował Pan w niej pewien chwyt stylistyczny, który — być może — nie wszyscy widzowie od razu odczytają.

— Tak. Pewne partie filmu, z pozoru realistyczne, rozgrywają się w marzeniach bohaterów. Zakończenie tłumaczy to chyba dostatecznie jasno. Zgadzam się, że ryzyko nieporozumienia istnieje zawsze. Uważam jednak, że w ten sposób udało się wpleść w film nutę poetycką, która przenosi całą sprawę na inną płaszczyznę, nadaje jej wyższy walor moralny, a widzom pozwala silniej zaangażować się w sprawy bohaterów. A zresztą widz coraz lepiej daje sobie radę z „nieoczywistością" w filmie. Nie wszystko musi być zawsze powiedziane wprost.

● Czy następny film będzie Pan też realizował na Śląsku?

— Doskonale współpracuje mi się z katowicką ekipą „Poltelu", to świetni fachowcy, pełni entuzjazmu. Będziemy robić godzinny film oparty na opowiadaniu Bogdana Hamery „Czysta chirurgia"; scenariusz napisał Konrad Eberhardt. Historia z okresu okupacji: dramat sumienia chirurga, który korzystając ze swego rodzaju azylu, jaki dawał mu jego zawód, pragnął przeżyć wojnę nie angażując się fizycznie ani moralnie w wydarzenia. I pewnego dnia przywożą mu Niemcy do szpitala rannego partyzanta, aby doprowadził go do stanu umożliwiającego dalsze przesłuchania. W tym momencie zaczyna się dramat lekarza, dramat lekarskiego sumienia...

Rozmawiał:
OSKAR SOBAŃSKI

Na okładce:

HANNA BALIŃSKA

Fot. Jerzy Troszczyński

ZBIGNIEW KLACZYŃSKI

Szansa krytyki, szansa filmu

Najoczywistszym może pożytkiem, jaki przynoszą krajowe festiwale filmowe, jest pewne ożywienie publicznej dyskusji wokół spraw rodzimej twórczości, która w tych okolicznościach rozważana bywa z punktu widzenia jej generalnych tendencji. Jakże często jednak słyszy się pomówienia o jałowość tych syntez, o pozorność dyskusji, które nie wytyczają przed filmem jakiejś wyraźnej perspektywy. Niewykluczone, że wynika to z rzeczywistego zawężenia intelektualnego horyzontu. Może za rzadko mówiąc film — myślimy o kulturze; za rzadko mówiąc o kulturze — myślimy o ideologii?

Enigmatyczność krytycznych ustaleń i postulatów nie jest bowiem kwestią poziomu tego, co się w Polsce pisze o filmie. Mamy obecnie w krytyce kilka znakomitych piór i spory zastęp osób, które kompetentnie i z dużą swobodą potrafią formułować sądy na temat artystycznych walorów filmowego dzieła, a więc o sposobie rozwinięcia tematu, o rozległości interpretacyjnej podtekstów, o mniej lub bardziej celnym rozłożeniu dramatycznych napięć itp., co złączone zazwyczaj bywa z impresją na tematy obyczajowe, historyczne czy psychologiczne. Teksty te są, oczywiście, płodem niejednakiej pomysłowości i pisarskiej sprawności. Ale formuła zawsze pozostaje ta sama: dzieło jako pewien incydentalny, artystyczny fenomen plus felietonowe impresje na podpowiedziane przez film tematy, które stają się okazją do popisu wrażliwości, erudycji i błyskotliwości autora. Niezmiernie rzadko natomiast krytyczny pogląd jest rezultatem osądu nie tylko dzieła, lecz także stojących za nim światopoglądowych tendencji; wynikiem konfrontacji sprecyzowanych ideologicznych założeń z myślowymi propozycjami utworu. Taki stan rzeczy upodabnia krytykę do chóru solistów, którzy licytują się na oryginalność własnych melodii. Są to z natury rzeczy głosy niezdolne do zestrzelenia się w znaczący intelektualny nurt, w jakiś zarys systemu wartości koherentnego z ideową, społeczną i cywilizacyjną problematyką socjalistycznej kultury.

Można by dojść do wniosku, że pod względem intelektualnego ruchu wokół kina jesteśmy aktualnie ubożsi aniżeli przed laty dwudziestu. Mam na uwadze intelektualne ożywienie, jakie towarzyszyło „szkole polskiej". Charakterystyczna była przy tym szerokość frontu dyskusji: garnęli się do niej pisarze, krytycy literaccy, publicyści. Pisano o filmie. Ale dyskutowano o kulturze. O tym, jak w filmach tych narodową romantyczną tradycję weryfikowało doświadczenie konspiracji, powstania warszawskiego, czy najogólniej ruchu oporu; o pojmowaniu patriotyzmu i heroizmu; o tym, czym była wojna dla duchowej egzystencji narodu. Prawda, „szkoła polska" była fenomenem niepowtarzalnym. Nie idzie tu tyle o erupcje świetnych talentów, ile o bardzo specyficzne uwarunkowanie zjawiska. Filmy te, nieomal monotematyczne, znajdowały niezwykle silny emocjonalnie oddźwięk w społeczeństwie, dla którego wojna była najgłębszym, rozstrzygającym doświadczeniem. Historyczny zaś charakter owej twórczości z natury rzeczy ograniczał jej treści do faktów i spraw rozpatrywanych z pewnego dystansu. Sama historia była tu więc czynnikiem, który kierował dyskusję na ograniczony obszar doniosłych problemów.

Film nie znajduje już dziś tak jednolitego rezonansu. Byłabyż to teraz — jak utrzymują niektórzy — twórczość niższego lotu? Sztuka grająca skromniejszą w kulturze rolę aniżeli ta, jaką powierzył jej wielki sezon

ciąg dalszy na str. 4

„Ziemia obiecana" Andrzeja Wajdy

ciąg dalszy ze str. 3

„szkoły polskiej"? Nie sądzę. Sprawa zasadza się raczej na absolutnie odmiennej sytuacji samego filmu, który ostro zróżnicował się wewnętrznie, rzekłbym nawet — rozpadł na zjawiska trudno porównywalne, o niejednakim społecznym adresie. Inne są również społeczne odniesienia filmu, który obecnie zwraca się do generacji o postawach ukształtowanych przez zupełnie odmienne doświadczenie. Życiorysy współczesnej widowni zapisały przede wszystkim wielkie ruchy migracyjne i związany z nimi proces społecznego awansu ogromnych ludzkich rzesz. W tych warunkach znaczenie filmu niepomiernie wzrosło, choć jednocześnie uległa komplikacji jego społeczna rola. Z jednej strony staje on wobec presji społecznych potrzeb, na które odpowiadać musi — jeżeli ma być akceptowany w skali społecznego zamówienia — na płaszczyźnie tych pojęć, konwencji i recepcyjnych nawyków, z jakiej je formułowało społeczeństwo. Z drugiej zaś strony — sztuka filmowa nie może rezygnować z funkcji czynnika stymulującego rozwój kultury, co z natury rzeczy zakłada konieczność wykraczania poza sferę obiegowych pojęć i aktualnego stanu wrażliwości estetycznej. Sztuka wszakże — parafrazując znane twierdzenie Marksa o stosunku podmiotu do przedmiotu w społecznym procesie produkcji — tworzy nie tylko dzieła dla odbiorcy, lecz także odbiorców dla dzieł.

Pisano o filmie — dyskutowano o kulturze

W poruszonym tu przykładowo kompleksie zagadnień współczesnego filmu najoczywiściej nie da się oddzielić problemów kina od spraw kultury, które atakują nas najczęściej pytaniami o wartości. Jeżeli bowiem — jak mniemam — kino w pewnym zakresie swej egzystencji skazane jest na poruszanie się w obrębie stereotypów, to przecież niepodobna sensownie mówić o tych procesach bez ustalenia tego, co uważamy za wartości pierwsze dla współczesnej kultury. Można np. — jak to miało już miejsce z okazji sienkiewiczowskich ekranizacji — atakować filmy historyczne za utrwalanie stereotypów z natury rzeczy nie korespondujących wprost ze współczesnym życiem. Lecz można również w tej właśnie sferze odnaleźć znakomite wartości. Uznać mianowicie, że o społecznych skutkach tych dzieł decyduje nie tyle literalny sens owych stereotypów (także zresztą inaczej odbieranych aniżeli przed pół wiekiem), lecz ich wartość emocjonalna, która ogromnym ludzkim masom daje głębokie przeżycie kulturowej wspólnoty. A więc masowość, która w określonych warunkach przeradza się w wartość duchową, w pewną jakość niezmiernie cenną dla kultury? Oczywiście tak, choć zgoda na to nasuwa z kolei pytanie: dla jakiej kultury? Uznać bowiem owo przeżycie wspólnoty za wartość — to znaczy dokonać pewnego ideowego wyboru. Opowiedzieć się za pewnym systemem wartości, który sam przez się należy do określonej wizji kultury. Wyborów takich nie można uniknąć, gdy idzie o wartości. A więc nie można ich uniknąć ani w sztuce, ani w kulturze.

Dotyczy to szczególnie kultury rozpatrywanej w najogólniejszym jakby planie jej podstawowych funkcji. Za najważniejszą z nich uznał znakomity socjolog, Jan Szczepański, funkcję jednoczącą. „Naród — pisał w »Uwagach o teoretycznych założeniach planowania kultury« — jest jednością przede wszystkim kulturalną". Upowszechnienie kultury jest więc w naszych warunkach „pochodną rewolucji społecznej, wysuwającej na czoło narodu klasy kulturalnie upośledzone. Wykonanie historycznych zadań klas pracujących wymaga od nich szybkiego postępu kulturalnego, jeżeli wykonywany przez nie plan przebudowy społecznej nie ma ulec wypaczeniom. Uczestnictwo we władzy, w zarządzaniu przemysłem, w kierowaniu instytucjami społecznymi wymaga określonego poziomu kulturalnego, kultury intelektualnej i społecznej". Cytat ten wyjąłem ze szkicu napisanego przed siedemnastu laty. Mógłby on dziś stać się rodzajem testu, który przymierzony do faktów wystawiłby pochlebne świadectwo rozwojowej prężności naszej kultury, choć zapewne nie był to rozwój równomierny. Także i w filmie można wskazać dokonania o ogromnej kulturalnej wadze i jednocześnie zapóźnienia w docieraniu do wielu spraw ważnych dla naszego życia.

Mam na uwadze powszechnie znane sukcesy naszych filmów historycznych, których integracyjna i kulturotwórcza rola stanowi obszar wartości raczej bezspornych. Pozostaje jednak tematyka współczesna, o której nieomal nie umiemy już mówić bez utykania na stale tych samych, w kółko powtarzanych frazesach o konieczności rozszerzenia, ułatwienia, „zielonych świateł" dla tego tematu itp., przy czym natężenie owych głosów pozostaje zazwyczaj w odwrotnej proporcji do ilości (a szczególnie jakości) scenariuszy doznających jakichkolwiek przeszkód. Ale nie o to idzie. Spróbujmy wyeliminować z tych spraw kwestie natury strukturalno-organizacyjnej, a także incydentalne zadrażnienia, których nie da się uniknąć w tak skomplikowanej produkcji. Zapytajmy mianowicie: przed czym mają się palić owe „zielone światła"? Przed wszystkim, co mieści się w worku pod tytułem „temat współczesny"?

Byłaby to wykładnia nazbyt szeroka jak na społeczeństwo, którego życie podporządkowane jest pewnym ogólnym i powszechnie akceptowanym celom. Nie rozwiązują w gruncie rzeczy sprawy także skądinąd słuszne podpowiedzi tematyczne, jak np. „róbcie filmy o robotnikach": sfera produkcji, naturalna niejako scena życia proletariatu może być w filmie równie dobrze kulisami dla ekspresjonistycznego bełkotu, jak i miejscem, gdzie odkrywa się nową sferę moralnej problematyki, nowe rysy egzystencji społeczeństwa. Jeżeli uznać — co znowu jest sprawą ideowego wyboru — że właśnie ten drugi rodzaj artystycznych rewelacji jest sprawą najbliższą interesom naszej kultury, to istnieje potrzeba pogłębienia dyskusji co najmniej o ten szczebel

„Eroica" Andrzeja Munka.

komplikacji, który określić można jako problematykę artystycznych postaw. Nie jest bowiem obojętne — w przekroju twórczości indywidualnej — z jakiego punktu widzenia przedstawiamy współczesność: inaczej odbija się ona w kreacjach, których materię pierwszą stanowiły neurotyczne lęki i myślowa bezradność twórcy wobec rzeczywistości; inaczej tam, gdzie intuicję twórczą wspierał element ideowego i racjonalnego obrachunku. Inaczej również — w przekroju generacji — wygląda hierarchia zainteresowań ludzi, którzy doszli do socjalizmu drogą bardzo trudnych wyborów; inaczej zaś kształtuje się ona w odczuciu osób, dla których socjalizm był rzeczywistością zastaną, pozbawioną alternatywy. Nie jest zatem przypadkiem, że rozwój tematu współczesnego wiąże się z dojściem do głosu pokolenia całkowicie ukształtowanego przez nową rzeczywistość, dziedziczącego już świat przeorany przez rewolucję; ani też fakt, iż pokolenie to ześrodkowało swoje zainteresowania na zagadnieniach jakości życia w naszym społeczeństwie, a więc na problematyce moralnej.

Są to procesy wielekroć już opisane, choć jednocześnie wyznaczające jakby graniczne punkty krytycznego rozpoznania. Sama obecność refleksji na tematy moralne liczy się w opracowaniach krytycznych automatycznie na dobro filmu jako wyraz „moralnej pasji". Nikt już natomiast nie kwapi się rozstrząsać: w jakiej światopoglądowej walucie wypłaca się ta pasja? A przecież w tej dziedzinie zagadnień nie ma bardziej rozwiniętego poglądu, który nie ciążyłby ku pewnym szerszym nastawieniom światopoglądowym. Oczywiście, nie idzie mi o filmy, których ubożuchne pseudokonflikty załatwia znakomicie aktualna część dziesięciorga przykazań. Nie mam tu zresztą zamiaru podrywać autorytetu tych norm, będących cennym, historycznym dorobkiem ludzkości. Mam na uwadze po prostu ich oczywistą nieprzydatność wszędzie tam, gdzie dochodzi do konfliktów równorzędnych moralnie racji, co — jak wiadomo — jest sytuacją klasyczną dla sztuki i częstą, niestety, w życiu. „Niebo nade mną i prawo moralne we mnie" nie podpowiedzą mi, jak ustosunkować się np. do konfliktu słusznych moralnie praw jednostki z równie zasadnym interesem społecznym grupy. W takich przypadkach potrzeba po prostu wiedzy: znajomości działających społecznych mechanizmów, odniesień i faktów, które umożliwią przewidywanie najdalszych skutków każdego z możliwych rozwiązań. Pierwszeństwo problematyki poznawczej przed problematyką moralną w doświadczaniu ludzkiego losu znajduje nie tylko wsparcie tradycji marksistowskiej, lecz także potocznej zdroworozsądkowej intuicji. Słyszałem niedawno nieodparcie trafną uwagę: każdy, nawet najskromniejszy film historyczny poprzedzają odpowiednie studia. Dlaczego nie studiuje się współczesności?

Pytanie to z ogromną łatwością można by poprzeć przykładami utworów, których treści są niewesołym przykładem braku intelektualnej kultury, nie mówiąc już o jakichś wyraźnych światopoglądowych założeniach. Zapewne, artystyczna kreacja ma swoje własne autonomiczne prawa: nieprawdą jest jednak, że wyobraźnia i intuicja wyrugować może bez szkody dla sztuki czynnik intelektualny — poznawczy, filozoficzny, ideowy. Oczywiście, istnieją dzieła i kierunki programowo aintelektualne, zakładające prymat spontanicznej ekspresji nad racjonalnym poznaniem. Lecz nie tędy chyba droga ku sztuce, która w polskiej współczesnej kulturze ma być źródłem społecznej samowiedzy, ma ugruntowywać poczucie tożsamości nowego socjalistycznego narodu. Walka o taką sztukę — to walka o pozycje ideologicznej refleksji w krytycznym myśleniu o filmie. To szansa krytyki i szansa filmu.

ZBIGNIEW KLACZYŃSKI

Z kogo się śmiejemy?

„Widmo wolności" Buñuela weszło w Warszawie na ekrany w „Sali Kongresowej", tam też je sobie po raz wtóry obejrzałem. Spektakl miał w sobie coś z surrealistycznego dowcipu. „Sala Kongresowa" ma dość specyficzną publiczność, zupełnie inną niż „Wars", najambitniejsze kino warszawskie, inną rzecz jasna niż kina studyjne. Że jest wielka, że trzeba ją czymś zapełnić, idą tu z reguły filmy tak zwane kasowe. Tym razem ktoś wpadł na pomysł, żeby dać Buñuela. Buñuel w świetnej oprawie, wśród kryształowych żyrandoli, bieli krzeseł i czerwieni pluszowych obić, Buñuel dla miłośników „Szczęk", „Straceńców", „Ucieczki gangstera" i tym podobnych rzeczy. Pomysł sam w sobie naprawdę godzien uwagi.

Gdy film się zaczął, siedząca za mną pani rzekła do męża, czy przyjaciela: a mówiłam ci, że to film historyczny. Potem przez chwilę słuchałem, co owa pani myśli o utworach historycznych. Źle myślała. Ale też wkrótce zamilkła i do końca nie wykrztusiła ani słowa, ba, nawet nie szeleściła papierkami od cukierków. Zamurowało ją. Z różnych miejsc sali rozległy się wybuchy śmiechu, co prawda, pojedyncze, ale za to tak głośne, że drżeć musiał cały Pałac Kultury. W pewnej chwili zdawało mi się, że jakieś trzydzieści, czterdzieści rzędów ode mnie ktoś z radości dostał konwulsji. Tymczasem raz po raz pojedyncze osoby, czy małe grupki wychodziły z sali. Na zakończenie ktoś głośno bił brawo, natomiast parę osób gwizdało. Krótko mówiąc, atmosfera jak za dawnych, dobrych lat, kiedy surrealiści toczyli swe boje.

A sam Buñuel? Prawdę mówiąc, nasuwają mi się same frazesy. Jakaś lawina superlatywów, nad którą nie umiem zapanować. Śledzę tę twórczość, od kiedy zacząłem interesować się kinem — pierwszy tekst, jaki ogłosiłem dobre kilkanaście lat temu, poświęcony był właśnie Buñuelowi — i zawsze mnie fascynowała, szokowała i co więcej, zaskakiwała na każdym kroku. Mówimy Buñuel, a tak naprawdę, to ilu ich było? Pamiętam, co więcej — po tylu latach pamiętam bardzo wyraźnie, okrutnego moralistę z „Los olvidados". Później zaś pojawiły się te niezwykłe filmy, „Nazarin" i „Viridiana", w których dowodził, że w dzisiejszym świecie nędzy, różnic klasowych, wyzysku, świętość nie tylko nie jest możliwa, ale ustawicznie przekształca się w swe własne przeciwieństwo, niejako prowokując zbrodnię. A jeszcze potem, po latach, Buñuel, który w „Nazarinie" i „Viridianie" zdawał się być radykalnym ateistą, a co najmniej bluźniercą, w nie dokończonym „Szymonie Słupniku" i zwłaszcza w „Drodze mlecznej" okazał się teologiem i mistykiem. I były jeszcze inne niespodzianki. Choćby „Piękność dnia", kiedy artysta filozofujący, moralizujący, uprawiający publicystykę społeczną, sięgnął nagle ku wnętrzu ludzkiemu, ku jego pokładom najmocniej ukrytym, stłumionym i irracjonalnym. Później zaś, w „Dyskretnym uroku burżuazji", poznaliśmy jeszcze innego Buñuela.

Nie chcę tu sugerować, że dzieło hiszpańskiego artysty jest eklektyczne. Przeciwnie — jest wyjątkowo jednolite, ale zarazem pełne niespodzianek. Od lat Fellini to po prostu Fellini, Bergman to Bergman, artyści, którzy do stworzonego obrazu świata dodają już tylko nowe szczegóły. Z Buñuelem jest inaczej. Niemal każde jego dzieło — niemal, bo bywały też gorsze i mniej znaczące, twórca „Anioła zagłady" wcale nie jest równy, ba, wśród wielkich mistrzów bodaj najczęściej zdarzają mu się niewypały — otóż niemal każde jego dzieło zmusza do nowej interpretacji fenomenu pod nazwą Buñuel. Jest tutaj tak, że kolejne utwory rzucają nowe światło na całość stworzonego obrazu świata. Toteż to dzieło ciągle nie jest zamknięte i w miarę, jak się rozwija, odsłania coraz to nowe sensy.

Mam wrażenie, że Buñuel w ogóle lubi układ dwójkowy — to znaczy chętnie powtarza te same tematy, te same formy narracyjne, te same style. Ostatnio jest jak gdyby w krainie łagodności. Zamiast przerażać, budzić wstręt i pogardę, zachęca nas do śmiechu. Opowiada — jak dobry gawędziarz — historyjki, anegdotki i dowcipy. Tak było w „Dyskretnym uroku burżuazji", tak jest teraz w „Widmie wolności". Ostatni film, przynajmniej formalnie, jest dużo prostszy. Ot, dowcipy jak koraliki nanizano na sznurek i każdy z nich na dobrą sprawę mówi to samo — że mogłoby być inaczej, niż jest i że jest inaczej, niż się z pozoru wydaje. W wypadku poprzedniego filmu śmiech Buñuela był zjadliwy, przy pozorach łagodności krył w sobie prawdziwe żądło, tutaj natomiast z pozoru mamy do czynienia z niewinnymi igraszkami dowcipu i wyobraźni. Ale też tam moglibyśmy się spokojnie śmiać z burżuazji, a tutaj z kogo się śmiejemy?

Mam wrażenie, że ci, którzy wychodzili z sali, doskonale wiedzieli, z kogo nie chcą się śmiać.

JERZY NIECIKOWSKI

Zdarzenie błahe na pozōr

PREMIA (Premia). Reżyseria: Siergiej Mikaelian. Wykonawcy: Jewgienij Leonow, Władimir Samojłow, Michaił Głuzski, Oleg Jankowski i inni. ZSRR, 1975

Przez bezdroża wielkiej budowy przewala się ogromny samochód z jedynym, wiozącym wielką teczkę, pasażerem. Dokoła szkielety konstrukcji, błoto, ciężarówki, sporo nieładu. Człowiek z teczką to majster, który przyjechał wypłacić premię. Wypłaca. Wszystko normalnie. Tylko jedna z brygad nie chce premii odebrać. Dlaczego? Brygadzista, starszy, bryłowaty robotnik powiada, że wyjaśni sprawę na posiedzeniu komitetu zakładowego partii.

Wydarzenie to uruchamia łańcuch reakcji. Ciekawość krzyżuje się z niepokojem. O co chodzi? Do czego zmierza brygada?

W tym samym dniu, w godzinach popołudniowych zbiera się komitet. Siedmiu ludzi rozważa zaskakujące postanowienie brygady. W posiedzeniu bierze udział brygadzista i młody, trochę speszony przedstawiciel Komsomołu. Prezentują swoje racje.

Brygada uważa, że na premię nie zasługuje, bo nie wykonano planu. Jak to nie wykonano? Wskaźniki zostały osiągnięte, a nawet przekroczone. Tak, ale uprzednio plan został obniżony. Obniżony, bo był nie do wykonania. No tak, ale w trakcie wykonywania było tyle przestojów i bałaganu, że można było wykonać plan pierwotny. Brygada to wyliczyła. Jak można wyliczyć to w brygadzie, skąd dane, fachowcy z planowania mówią przecież co innego. Dyskusja się zaognia. Zarysowują się wyraźnie rozbieżne stanowiska. Z jednej strony brygadzista i jego pomocnik, z drugiej wielki „establishment" budowy: dyrektor, szef planowania, szef bhp...

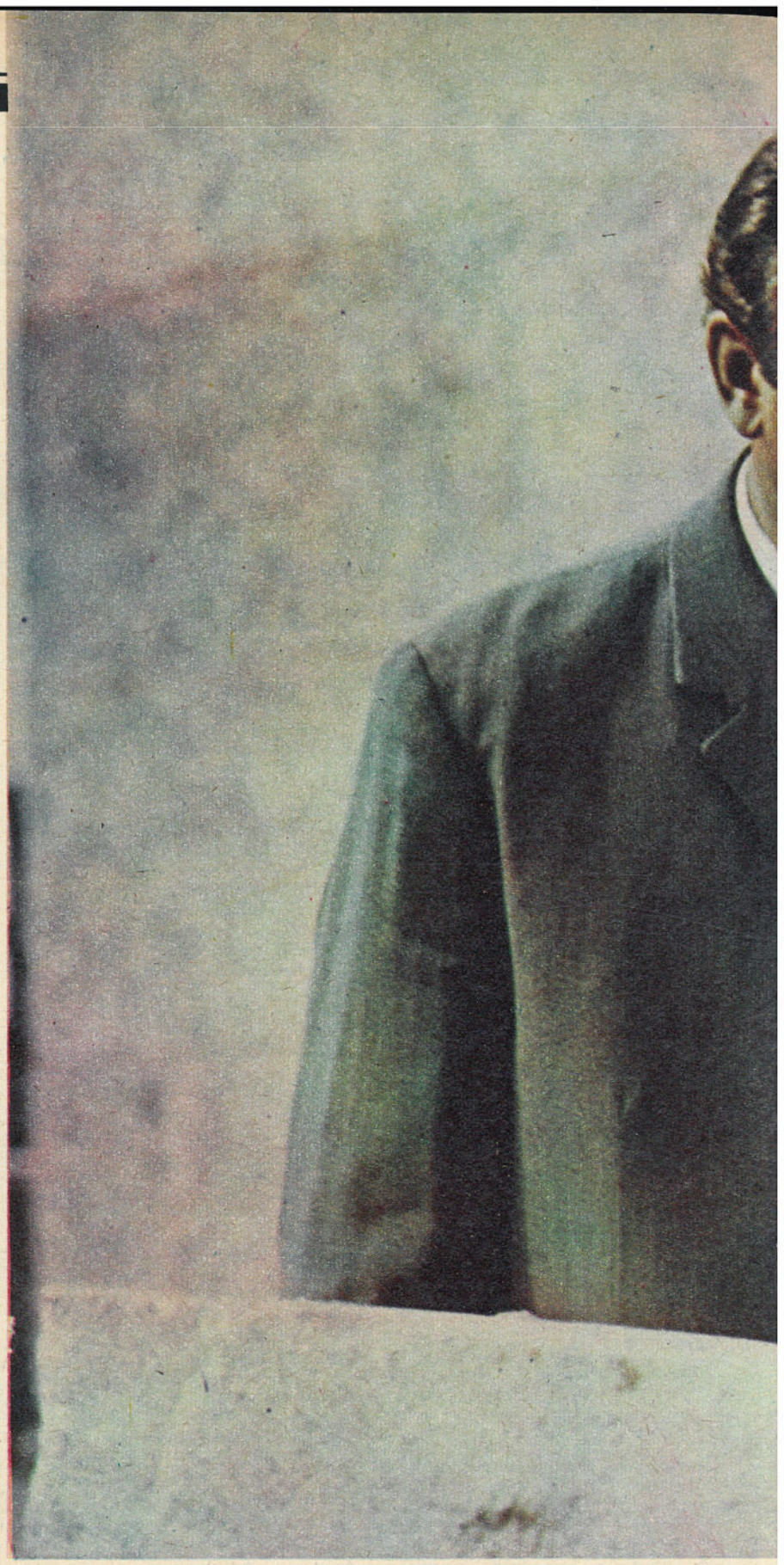
Zebranie komitetu zakładowego ma przebieg dramatyczny, często dochodzi do ostrych spięć. Na pozór drobna sprawa premii staje się punktem wyjścia do rozważań nad trudnym, nie wolnym od sprzeczności procesem tworzenia się nowych stosunków międzyludzkich, nowych postaw, nowych hierarchii wartości.

Świat w filmie Siergieja Mikaeliana nie jest czarno-biały, nie dzieli się po prostu na tych, co mają słuszność, i na tych, którzy się mylą. Racje prezentowane przez uczestników zebrania również nie podlegają dychotomicznemu podziałowi na prawdę i fałsz.

Jest racja brygadzisty i jego zespołu. Odmowa przyjęcia premii to tylko pretekst. Brygada chce likwidacji przestojów, znacznie obniżających zarobki, czego wcale nie rekompensuje niewielka premia. Chce właściwej organizacji pracy, przeciwstawia się marnotrawstwu energii jednostek i zespołów, protestuje przeciw brakowi porządku.

Brygada potrafiła wyliczyć straty nie tylko własne, ale i całego przedsiębiorstwa, opracowała nawet specjalną metodę rachunku. Kilku młodych robotników studiuje przecież zaocznie na wyższych uczelniach, kilku zaś w technikach. Brygada pragnie pracować dobrze i rzetelnie, rzételnie też chce z wyników swej pracy korzystać.

Ale jest i racja dyrektora. Początkowo widzi on tylko niewielki incydent, który łatwo można zażegnać prostą decyzją: dać brygadzie cement i usunąć przestoje. Potem dostrzega, że sprawa jest szersza i bardziej złożona. Zaczyna doceniać i rozumieć postawę robotników, uświadamiać sobie społeczne skutki (o ekonomicznych wiedział wcześniej) dezorganizacji panującej na budowie;



świadomości tej towarzyszy gorzkie, drażniące poczucie własnej bezradności. Wie przecież i wcale tego nie ukrywa, że prace budowlane rozpoczęły się bez właściwego przygotowania, a on sam, decyzjami podjętymi „na górze" został mechanicznie wtrącony w określoną sytuację.

Czy można było nie rozpoczynać?

Budowany zakład jest potrzebny gospodarce i wymaga szybkiego uruchomienia. A czy można się było nie zgodzić na kierowanie tym przedsięwzięciem? Jeśli nie on, zgodziliby się inni. Próbował przecież bezskutecznie protestować.

Dyrektorowi nie można zarzucić braku energii, fachowości, rozsądku, zaangażowania. Wplątany jest jednak głęboko w skomplikowaną dialektykę „obiektywnych przyczyn" i „subiektywnych trudności".

Jest wreszcie racja sekretarza. Racja interesu klasy robotniczej, interesu ogółu społeczeństwa, przeciw racji interesów partykularnych, przeciw taktyce osiągania słusznych celów bez liczenia się z kosztami społecznymi.

Wobec tych racji bohaterowie filmu muszą dokonać wyboru. W ich motywacjach ekonomika zderza się z moralnością, interes własny z pryncypiami ideowymi, uczciwość z obawą. Każdy zostaje jednak postawiony w sytuacji, w której nie ma możliwości kompromisu. Kompromisu, które-

go od początku wszyscy, z wyjątkiem brygadzisty, poszukują. Racje są złożone, ale wybór musi być jednoznaczny. „Tak" lub „nie", „za" lub „przeciw".

Jest w tym filmie moment, w którym głos dyrektora ma zadecydować, czy komitet uchwali konieczność zwrotu premii przez całą załogę, a tym samym odsłoni „górze" prawdziwą sytuację budowy, czy też wszystko pozostanie po staremu. Jest to wybór między interesem osobistym a godnością, między, być może, utratą stanowiska a utratą twarzy. Kiedy zmęczony i poszarzały dyrektor podnosi w górę rękę — jesteśmy po jego stronie, ale zadajemy sobie pytanie, czy w takiej sytuacji mielibyśmy dość odwagi i siły, aby postąpić podobnie.

Przebieg posiedzenia komitetu śledzimy zafascynowani jak na dobrym „suspensie". Wynika to nie tylko z prawdziwości filmu, ale i z czystości jego formuły. Film zrealizowano prostymi środkami, ascetycznie, prawie bez muzyki, pozbawiając obraz wszelkich ozdobników, lokując akcję w najprostszym wnętrzu, w baraku budowlanym. Jak w klasycznej tragedii zachowana jest jedność akcji, miejsca i czasu. Urzeka precyzja konstrukcji i doskonałe aktorstwo. Napięcie nie słabnie ani na sekundę.

„Premia" jest bez wątpienia ważnym wydarzeniem w rozwoju współczesnego kina socjalistycznego. Giną w nim tradycje tzw. produkcyjniaków, w których intencje twórców i mecenatu rozmijały się ze stanem faktycznym, a postacie bohaterów bardziej wywodziły się z obszarów powinności niż rzeczywistego bytu. Dziś wiemy, że film o realiach socjalistycznej produkcji może zdobyć uznanie krytyki (co zawsze było łatwe) i aplauz widowni (co zawsze było trudne).

„Premia" kontynuuje i wzbogaca temat. Mówi nie tylko o tym, że budowa społeczeństwa komunistycznego jest zadaniem ważkim i historycznie doniosłym. Mówi także, a może przede wszystkim, że jest to zadanie trudne, a ci, którzy je podjęli i prowadzą, muszą zdobyć się na wielki wysiłek i moralną odwagę. Zmieniają świat, a w trakcie tego zmieniają siebie. Film zdecydowanie i przekonywająco rozbija tradycyjny stereotyp „robotnika" i pokazuje metamorfozę klasy robotniczej, dziś coraz bardziej wykształconej, rozumnej, gospodarnej. Pokazuje konflikty naszych czasów wnikliwie, bez uproszczeń, w całej ich złożoności.

Zdarzenie polegające na tym, że mała brygada na wielkiej budowie zrezygnowała z premii, było błahe tylko na pozór. Okazało się warte wielkiego filmowego poematu.

JERZY SCHÖNBORN

— *Grałem gracza* Fot. Jerzy Troszczyński

Nieskończony czas prób

Znamy Leonarda Pietraszaka z dużego i małego ekranu, z widowisk telewizyjnych, z filmów jak gdyby od bardzo dawna, a przecież serial „Czarne chmury" powstał dopiero trzy lata temu.

Od tego zaczął się film. Teatr był wcześniej: po studiach aktorskich trafił na scenę w Poznaniu, potem zaangażował go warszawski Teatr Klasyczny. Tu spędził pięć lat, może najtrudniejszych.

— Dziś zdaję sobie sprawę, że te pierwsze lata w Warszawie minęły tak, jakby mnie tu nikt nie zauważył. W Poznaniu byłem — jak to się określa — gwiazdą, grałem główne role, wygrywałem plebiscyty popularności. A tu — od razu lodowata kąpiel. Po pierwszej premierze powinienem był właściwie wyjechać. Mówili wtedy koledzy z Poznania: wracaj, widzisz, że cię nie chcą. Pomyśl dobrze, aby nie było jeszcze jednej klęski. Potem już nawet do nas nie będziesz mógł wrócić. Ale młodość jest uparta, chciałem zostać. Na szczęście byli ludzie życzliwi, jak Andrzej Konic, który mnie obsadzał w tym, co robił dla telewizji, bylebym tylko grał. Wierzył we mnie. Taka wiara jest niezbędna, człowiek nie może być dla siebie samego obiektywnym sędzią. Niech to nawet będzie gra, której reguły znam. Moją pierwszą rolą w prawdziwym, zawodowym teatrze była rola Gucia w „Ślubach panieńskich". Miałem tremę, po próbie generalnej byłem wręcz załamany. I wtedy przyszedł do mnie Jerzy Koller, kierownik literacki naszego teatru, człowiek, który pamiętał na scenie Helenę Modrzejewską i powiedział: widziałem tylu aktorów w roli Gucia, ale tak jak ty interesującego — nigdy. Kłamał, na pewno kłamał, ale jakże te słowa mi wtedy pomogły. Tacy ludzie sankcjonowali jakoś to moje warszawskie trwanie odmierzane kolejnymi rolami, lepszymi, gorszymi. Człowiek musi wierzyć, że to, co robi, ma sens. Tylko wtedy może i chce się rozwijać, iść naprzód. Aktor musi grać i stale się sprawdzać, każda nowa rola wzbogaca, coś przydaje. Jeśli się do pewnego czasu nie podda, nie zwątpi w siebie — ma szansę się utrzymać. Jak gdyby czas pracował dla niego. I nawet nie chodzi o to, czy jest zdolniejszy, bardziej utalentowany. Musi przekonać do siebie.

Po kilku latach w Klasycznym przeszedł do Komedii. Grał role uwarunkowane charakterem teatru, podobne do siebie. Film chciał twarzy charakterystycznych, naznaczonych życiem. Mówili o nim: za gładki, chłopaczek jakich wielu. A potem — złamany nos, jakaś szrama, trochę zmarszczek. Czas zrobił mu twarz i nadchodziła szansa. W środowisku aktorskim mówi się: rola robi aktora. Rola zauważona.

— Trudno nie zauważyć bohatera kilkuodcinkowego serialu, jakim były „Czarne chmury". Choćby się o nim źle mówiło i pisało. Myślę, że nie jest najlepiej, gdy mówią o roli tylko dobrze, pochwały usypiają. Ci niezadowoleni, niechętni, atakujący są solą aktorstwa. Oni prowokują rozwój, konieczność szukania nowych środków wyrazu, nowych możliwości. Jeszcze mam kogo przekonywać, z kim się mierzyć. Jeszcze za mało umiem. Gdyby wyciągać wnioski z przyjęcia przez prasę „Czarnych chmur" — nie powinienem nigdy więcej zobaczyć kamery. A jednak tak się nie stało.

Zaakceptowała go publiczność. To jego fotografię wieszają dziś często nastolatki obok zdjęć Stanisława Mikulskiego, Janusza Gajosa i innych aktorów-odtwórców głównych ról w popularnych serialach.

— Aktor tęskni do popularności, szczególnie taki, który czekał przez lata i marzył o tym, by nie przekręcano jego nazwiska. Taką popularność może dać telewizja. Ale zamknąć się w jednej roli to tak, jakby czytać tylko jedną książkę. Można w niej zatonąć i nic już wtedy nie wiadomo na pewno: gdzie fikcja, a gdzie świat realny — gdzie prawda, a gdzie fałsz. A przecież każdy nosi w sobie niepokój, że jeszcze to nie jest to, co być powinno, chce, by ciągle trwał czas prób. Chyba tym właśnie jest aktorstwo — nie kończącym się ciągiem prób, które mają nas zbliżyć do jakiegoś ideału. Gdzieś tam, może na końcu drogi, jest ten mglisty wzorzec, coś doskonałego. Ale nie można go uchwycić. Mam świadomość własnych klęsk, chciałbym zrównoważyć je sukcesami, przynajmniej zrównoważyć. Groziło mi, że zostanę Dowgirdem. W czasie realizacji „Czarnych chmur" pytano mnie, czy się tego nie boję. Wtedy widzi się tylko plusy. Odpowiadałem ze śmiechem: zgolę brodę i nikt mnie nie pozna. Udało się. Dziś myślę, że aktor, który zdobył serialową popularność, może być kimś mile widzianym i w następnych wcieleniach. Równowaga zostaje przywrócona, gdy następna rola będzie zupełnie inna, choć równie wyrazista. Ja zagrałem oszusta matrymonialnego Brzusia w widowisku telewizyjnym „Chcę wyjść za mąż", jednym z serii „Proszę wstać, sąd idzie". Na jakimś spotkaniu z publicznością zadano mi pytanie: gdzie było pana więcej, w Dowgirdzie, czy w Brzusiu? Myślałem potem, jak nazwać, jak określić budowanie postaci. Wydaje mi się, że aktor nie tyle się dopasowuje do postaci, co z nią mierzy. Jeśli zbyt świetlana, trzeba ją atakować, jeśli z góry skazana — bronić. Najbliższa prawdy jest postać niejednoznaczna, kontrowersyjna, dopu-

— *Najciekawsze to, co przede mną*

szczająca różne interpretacje i oceny. Zresztą to taki ludzki odruch: nie dać się poznać do końca, umknąć ostatecznej klasyfikacji.

„...Zmieniał się im przed oczyma. Był Tomem i Jamesem, i mężczyzną o nazwisku Switchman, i jeszcze jednym — o nazwisku Butterfield. Był burmistrzem miasta i młodą Judytą, mężem Wiliamem i żoną Klarysą. Topił się jak wosk kształtowany przez ich myśli. Krzyczeli, pchali się, prosili. On też krzyczał, wyciągając ręce, twarz zmieniała mu się za każdym żądaniem... Leżał na bruku, jak stopiony wosk, który zaczął stygnąć, jego twarz była jednocześnie wszystkimi twarzami... Deszcz padał na nierozpoznawalną twarz..." (Ray Bradbury, Kroniki marsjańskie).

— Aktor powinien mieć tyle twarzy, ile ludzie chcą zobaczyć. I grać, jak najwięcej grać. Nie boję się epizodów, nawet jednodniowych, jeśli jest to postać, której nigdy nie grałem. W czasie, jaki jest potrzebny do zagrania jednej wielkiej roli, można zagrać cztery mniejsze, ale zróżnicowane. Udowodnić sobie i innym, że jeszcze to możesz, że jeszcze masz coś do powiedzenia. Choć i tak nikt nie zdąży powiedzieć wszystkiego. Czy Humphrey Bogart zdążył? A grał prze-

ciąg dalszy na str. 10

„Wielki układ"

— *Nie boję się ról mniejszych*

Z Joanną Bogacką w „Linii"

ciąg dalszy ze str. 9

cież do końca i zawsze proponował coś interesującego. Nie jestem wprawdzie Bogartem, ale to nie zwalnia mnie od konieczności poszukiwań. Duża rola jest potrzebna na początku, by widzowie cię poznali, byś stał się kimś znajomym. Inaczej potem patrzą, dla kogoś bliskiego można być pobłażliwym, wybaczać mu niedociągnięcia. Popularność daje aktorowi na co dzień pewien rodzaj życzliwości ze strony ludzi zupełnie mu obcych. Jak gdyby chcieli mu w ten sposób podziękować za wzruszenia, jakich dostarczył swoją grą.

Przez szesnaście lat pracy na scenie zagrał kilka ciekawych ról — Mackie Majchra, Romea czy molierowskiego Don Juana. Tęsknił do filmu, ale czy film może spełnić marzenia, wypełnić życie aktora?

— Każdy aktor chce zagrać w filmie. Myślę, że ci, którzy mówią, że film ich nie interesuje — również. Cóż za aktor byłby w stanie odrzucić taką próbę. Przecież tylko w filmie i telewizji — jak w lustrze — można zobaczyć swoją grę. W teatrze nigdy. Już kiedyś, dawno, gdy marzenie o aktorstwie przybrało realny kształt, myślałem: oto założę na twarz przezroczystą maskę, przeistoczę się, wejdę w nową skórę. Gdy grałem na scenie, było mi żal, że nigdy nie będę mógł spojrzeć na siebie z zewnątrz. Tak jak głos nagrany na taśmę magnetofonową, dziwisz się, nie poznajesz go, a to jest twój głos — jaki słyszą inni. A liczy się to, co oni widzą i słyszą, to istnieje. Mówią mi: w tej roli byłeś dobry, tłumaczą dlaczego. Opowiadają jednak o sobie. Tworzą mnie przez własne doznania, wzruszenia, myśli. Inni mówią: byłeś niedobry, płytki, robiłeś miny. Nie znaleźli widać w sobie proponowanego przeze mnie wizerunku. Nie przekonałem ich. Film daje możliwość spojrzenia na siebie z zewnątrz. I chociaż poprawić niczego już nie możesz, zapamiętasz przy następnej roli. Dziś wiem, że bardziej interesujące jest raczej niedogranie czegoś niż pokazanie z całą siłą ekspresji. Byłem dawniej zafascynowany teatrem włoskim, zwłaszcza aktorem Marcello Morettim z Piccolo Teatro, który niegdyś bawił w Polsce. Teraz taki typ aktorstwa wydaje mi się nieco staroświecki.

Każdy film, w którym grałem, pozwolił mi zgromadzić jakieś nowe doświadczenia, nauczyć się czegoś. Raz zdarzyła się rzecz, której nie zapomnę — w „Znikąd donikąd" Kutza. Jedna scena — pojedynku. Przestałem myśleć o tym, że za chwilę zaterkocze kamera, że dookoła są ludzie. Moment, w którym chciałoby się z siebie wydobyć wszystko, co się gromadziło przez lata. Po czymś takim człowiek jest zupełnie wytrącony z równowagi. Siedziałem jeszcze z godzinę, gdy wszyscy poszli i wciąż żyłem tą postacią, z którą się tak utożsamiłem, że zapomniałem, gdzie jestem i że gram. Chyba tak nie można, aktor powinien mieć dystans do tego, co tworzy.

Z nowym sezonem przechodzi do Teatru Nowego. Wiąże z tym wiele nadziei.

— Jednak trzeba stawiać na teatr, aktor musi grać, a film jest zwodniczy. Ale gdy pojawi się interesujący projekt filmowy, postaram się znaleźć i na to czas.

Na ekranie oglądamy go jako Marka Kołodziejskiego, bohatera filmu Andrzeja J. Piotrowskiego „Wielki układ".

— Rola współczesna, człowieka mniej więcej w moim wieku. Wbrew pozorom dość trudna, bo jakby bardziej sprawdzalna, widz ma możliwość porównywania bohatera z sobą, znajomymi, kimś z rodziny. W filmach historycznych trochę przysłania kostium, czas — tu każdy drobny nawet fałsz jest jakby ustokrotniony, łatwiej zauważalny. Jaki jest ten człowiek? Na zewnątrz bardzo chłodny, jest przecież graczem, nie zdradza wprost swoich myśli i uczuć, trzeba je było sygnalizować bardzo ostrożnie. Postać niejednoznaczna, nie można go natychmiast sklasyfikować. Praca nad tą rolą dała mi wielką satysfakcję. I chyba była jakimś punktem dojścia, zamknięciem okresu tęsknoty do ekspresji. Ten etap na pewno jest już poza mną. Najciekawsze — to, co przede mną.

Notowała:
ELŻBIETA DOLIŃSKA

— Zdarzyła się rzecz, której nie zapomnę „Znikąd donikąd"

Na festiwale trafiają najczęściej filmy niezależnych

CZYŻBY TYLKO POWOŁANIE?

Małe kinematografie: trudności z produkcją, z utrzymaniem się na własnym rynku, z przełamaniem barier zamykających drogę do widzów w innych krajach. A przecież nie są to kłopoty jedyne. O żywotnych problemach kina belgijskiego pisze Georges Lebouc na łamach miesięcznika „Cinéma 76", w artykule sumującym wnioski dyskusji „okrągłego stołu" z udziałem filmowców. Oto fragmenty artykułu.

Zaledwie powstał zarodek przemysłu filmowego w Belgii, producenci nadali filmowcom status pracowników niezależnych. Ale pracownik zatrudniony przy realizacji określonego filmu jest w świetle prawa podporządkowany producentowi; skoro zaś istnieje stosunek podporządkowania — istnieje też stosunek pracy. Tego jednak producenci nie zamierzają uznać (...), bowiem gdyby uznali — byliby zobowiązani do

„Oczekuję i ściskam" Marca Lobeta

określonych świadczeń socjalnych. Gdyby filmowiec miał status robotnika lub urzędnika — byłby członkiem jakiejś grupy, np. związkowej, mogącej stawiać producentom określone wymagania; będąc niezależnym, jest całkowicie samotny. Co prawda władze państwowe zażądały zatrudniania personelu technicznego zgodnie z przepisami w sprawie umów o pracę. Ale od tego czasu nie powstał jeszcze ani jeden film belgijski; wydaje się, że producenci zaprzestaną swej działalności na rok czy dwa — lub, zmuszeni do zastosowania przepisów umowy o pracę, będą płacić filmowcom jeszcze mniej niż przedtem.

Ludzie z dyplomami, świeżo upieczeni absolwenci uczelni filmowych, absolutnie nie potrafią bronić własnych praw. Problem „przeżycia" jest dla nich tak ważny i tak trudny, że często zgadzają się na bardzo złe warunki pracy. W najbliższej przyszłości trzeba więc będzie podjąć dyskusję na ten temat, biorąc jako punkt wyjścia belgijskie prawo pracy. Nie można bowiem umieszczać personelu technicznego kinematografii poniżej najskromniejszej siatki płac.

Francja, której kinematografia legitymuje się 80-letnią tradycją, coraz wyraźniej zmierza do zwiększania wpływu państwa na przemysł filmowy. Belgia zaczęła od tego — i zaczęła bardzo źle. Filmowcy są całkowicie uzależnieni od ministerstwa, które daje grosze — zresztą więcej na szkolnictwo filmowe niż na produkcję — i od małych producentów będących na dobrą sprawę tylko administratorami, ale żyjących jak producenci w całym tego słowa znaczeniu.

W dyskusjach, które twórcy prowadzą z producentami, każdy mówi innym językiem. Producenci bronią przede wszystkim swych monopolistycznych pozycji. Producent zadowala się otrzymaniem prawa zarządzania funduszem, przyznanym po przedłożeniu scenariusza przez autora, i utrzymywaniem się z tego zarządzania. Nie tyle więc produkuje on filmy, które ktoś ma oglądać, ile pozwala krążyć pieniądzom ministerialnym, z myślą o korzyściach pewnej grupy ludzi. Istotą jego działania jest utrwalanie tego monopolu — w walce ze związkami i z producentami niezależnymi, to znaczy z realizatorami, którzy nie chcąc wchodzić z nim w układy sami sfinansowali swe filmy. Zresztą najczęściej filmy, które zdobyły pewien rozgłos (zwłaszcza na festiwalach), które przez wiele tygodni utrzymały się na afiszach kin paryskich, to filmy owych producentów niezależnych. Niestety, te filmy natrafiają na wielkie kłopoty finansowe, ponieważ ich autorzy ponoszą bezpośrednią odpowiedzialność pieniężną, są traktowani jako amatorzy w dziedzinie produkcji i nie potrafią się bronić.

Film wyświetlany tylko w Belgii nigdy nie zwróci kosztów swej produkcji, musi być wyświetlany również za granicą. Skoro państwo jest głównym producentem, powinna także istnieć państwowa instytucja zajmująca się sprawami dystrybucji. Kino szwedzkie zawdzięcza przecież swe sukcesy w znacznej mierze temu, że państwo udziela pomocy w rozpowszechnianiu filmów szwedzkich za granicą.

W Belgii natomiast robi się wiele, aby doprowadzić realizację do szczęśliwego końca, ale nie robi się nic, aby później ktoś ten film oglądał. Producent belgijski nie wykłada przecież swych prywatnych kapitałów, nie ma więc powodu, by interesował się dystrybucją. Nikt nie dba o reklamę, o zorganizowanie materiału fotosowego, a skoro filmy robi się nie po to, aby je pokazywać, to w laboratoriach wykonuje się zaledwie dwie, trzy kopie. Są one zresztą bardzo nierne technicznie, przegrywają w konkurencji z filmami zagranicznymi, ponieważ wykonuje się je przestarzałymi, rzemieślniczo-chałupniczymi metodami na starych maszynach.

W ubiegłym roku belgijskie ministerstwo kultury udzieliło kinematografii pomocy w wysokości 35 milionów franków belgijskich. W tym roku suma ta przekroczy 45 milionów. Ale pieniądze te są zbyt rozproszone, obdziela się nimi zbyt wiele filmów, co uniemożliwia rozruch przemysłu filmowego. Subsydia państwowe pozwalają żyć kilku producentom, ale nie starczają na opłacenie filmowców, opuszczających szkoły filmowe. Dyplom ukończenia szkoły daje więc niejako automatycznie prawo do zasiłku dla bezrobotnych.

Innym źródłem pieniędzy są subsydia przyznawane przez ministerstwo spraw gospodarczych (80 milionów franków), przede wszystkim dla krótkiego metrażu. Produkcja krótkometrażowa zapewnia niezłe zarobki jednej czy dwóm osobom, które realizują, dajmy na to, dokument o Turcji, ale jednocześnie kręcą dochodową reklamówkę dla towarzystwa lotniczego.

Od pewnego czasu sprawy kina belgijskiego są tematem rozważań w ministerstwie kultury. Miejmy nadzieję, że nie powtórzą się takie sytuacje, kiedy producent nie podlegał żadnej kontroli, kiedy mógł zagarnąć subsydia, nie płacąc nikomu ani grosza.

Trzy sprawy więc wymagają uregulowania. Należy się domagać, aby pomoc państwa służyła kinematografii, a nie zaspokajaniu luksusowych potrzeb producentów. Należy zrobić wszystko, aby filmy były rozpowszechniane. Trzeba także uregulować sprawy socjalno-bytowe pracowników kinematografii. Zbyt długo bowiem hołdowano zasadzie, że artysta powinien być głodny, a ci, którzy pracują dla kina, robią to z czystego „powołania". ■

Fot. R. Sumik

CORNELIA PAVLOVICI

Tę młodą aktorkę rumuńską oglądaliśmy w filmie „Ściana" reżyserii Constantina Vaeni w roli ukochanej głównego bohatera. Cornelia Pavlovici odwiedziła wówczas Polskę, prezentując film publiczności Warszawy i Krakowa.

FAKTY

Alfred Hitchcock stwierdził niedawno, że ze swych 53 filmów zrealizowanych w ciągu czterdziestu lat najwyżej ceni niemego „Lokatora" z r. 1926, „Trzydzieści dziewięć kroków" (1935), „Okno na podwórze" (1954), „Zawrót głowy" (1958) i ostatnie dzieło — „Intrygę rodzinną".

★

Komediowy scenariusz Neila Simona „Bogart spał tutaj" (Bogart Slept Here) próbował przed rokiem przenieść na ekran Mike Nichols, jednak po tygodniu realizacja została przerwana z powodu nieporozumień z grającym główną rolę Robertem De Niro. Obecnie film reżyseruje Herbert Ross, gra Richard Dreyfuss, a jego partnerką jest Marsha Mason.

★

Dzieje lekarza, który stawia pierwsze kroki w nowym dla siebie, wiejskim środowisku, ukaże film Františka Vláčila „Doktor Meluzin". Rolę główną gra Rudolf Hrušinsky, wystąpi także dawno nie widziana Jana Ditětová.

★

Raz jeszcze Andersen: baśń „Księżniczka na grochu" filmuje Borys Rycariew, rolę tytułową gra Swietłana Orłowa.

★

Antynagrody: pismo amerykańskiego uniwersytetu Harvard uznało za najgorszy film roku „Barry Lyndona" Stanleya Kubricka („filmowy katalog tapet" — brzmi uzasadnienie), a za najgorszych aktorów — Dianę Ross i Ryana O'Neala.

★

Znakomita aktorka charakterystyczna Ludmiła Zajcewa gra w tragikomedii „Kadkina znają wszyscy" rolę wiejskiej kobiety, matki czworga dzieci, której mąż powracający z frontu przywozi znalezione niemowlę. Partnerem aktorki jest Gieorgij Burkow, reżyserem filmu — Natalia Troszczenko.

MATKA KOSMOI

Pierwszy człowiek sie — Jurij Gagarin. zwisko wpisane zc zawsze w dzieje lud Wytwórni im. Gorki staje film, który p rija Gagarina jakieg my, film poświęcon stwu kosmonauty. „Tak zaczynała się napisał Jurij Nagibi rem jest Boris Główną rolę gra u nej ze szkół mos Oleg Orłow, ale s ważną postacią je Gagarina, grana pr Łużynę. Na łamach skiego Filmu" aktork spotkaniu z Anną Ga

— Widzowie zobac małego chłopca, któ tem jest dom i roc w dzieciństwie chara wieka kształtuje się mierze pod wpływe Dlatego właśnie pos Gagarin ma tak

Łarisa Łużyna i Oleg

◀ Cybill Shepherd i Bo Svenson w „Dostawie specjalnej"

Kartka z Hollywood

BOHATEROWIE TYGODNIA

Nie, tytuł nie odnosi się do treści filmu „Dostawa specjalna" (Special Delivery), opartego na sensacyjnej niegdyś sprawie obrabowania banku przez grupę byłych „marines"; chodzi o ludzi związanych z realizacją tego obrazu. Reżyser Paul Wendkos przed laty lansowany był przez francuskich krytyków spod znaku „nowej fali", którzy odkrywali amerykańskie kino „B", doszukując się w seryjnych filmach wartości nie tylko formalnych, ale wręcz filozoficznych. Wendkos uważany był właśnie za jednego z tych reżyserów, którzy tworząc „czarny", zagęszczony obraz Ameryki w swoich filmach kryminalnych dokonywali rozrachunku z jej rzeczywistością. Wydaje się jednak, że nie potwierdził wiązanych z nim nadziei. Po kilku filmach pełnych ak-

IAUTY

v kosmo-
Jego na-
tało na
kości. W
go pow-
każe Ju-
nie zna-
dzieciń-
cenariusz
legenda"
, reżyse-
rigoriew.
zeń jed-
iewskich,
czególnie
; matka
z Łarisę
„Sowiet-
mówi o
garin:

ą dzieje
ego świa-
zina. Ale
ter czło-
w dużej
matki.
ać Anny
zczególne

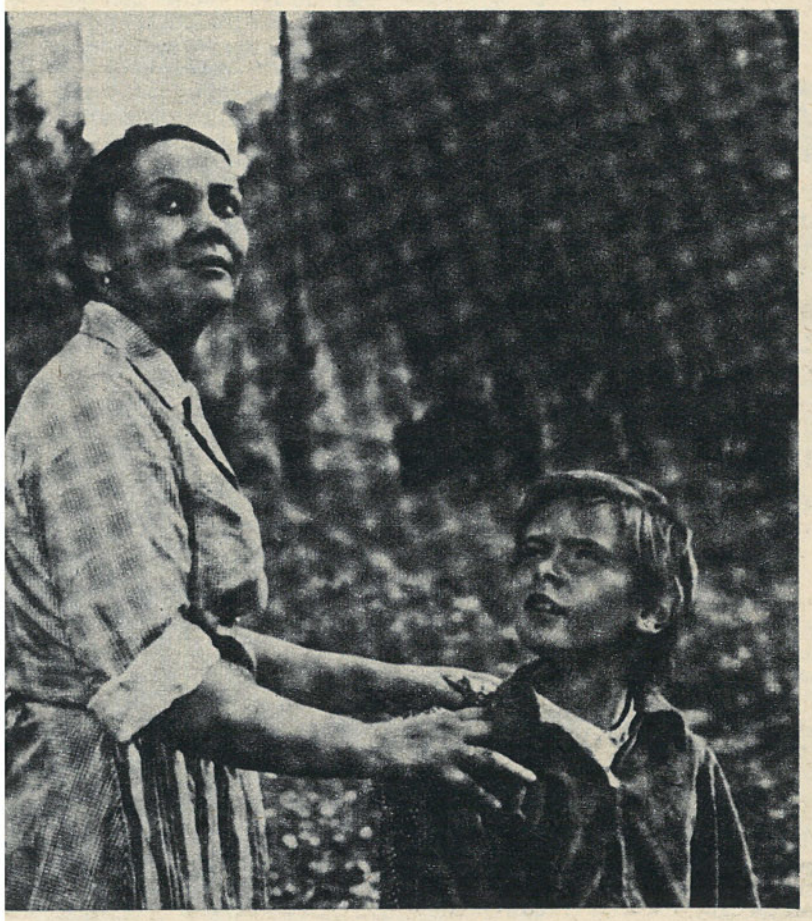
znaczenie. Przyjęłam tę rolę zdając sobie sprawę z odpowiedzialności i powagi zadania. Starałam się w czasie zdjęć uczynić wszystko, aby pokazać w sposób przekonywający kobietę, która dała światu bohatera — pierwszego wysłannika w kosmos. Pracując nad scenariuszem Jurij Nagibin starał się odtworzyć prawdę wydarzeń, a przede wszystkim uchwycić istotę charakteru tej kobiety. Określić ją można dwoma słowami: godność i dobroć. Utwierdziłam się w tym przekonaniu, kiedy doszło do spotkania z Anną Gagarin. Moja bohaterka urodziła się w rodzinie robotniczej, w starym Petersburgu. Wcześnie osierocona przeniosła się do rodziny na wieś. Przywykła do ciężkiej, chłopskiej pracy, związała się z ziemią, wyszła za mąż za wiejskiego cieślę. Urodziła czworo dzieci.

Anna Gagarin ma dziś 73 lata. Jest pełna werwy, sama prowadzi gospodarstwo. Dom jest czysty, jasny, zwyczajny. I tylko spoglądające ze wszystkich ścian fotografie uśmiechniętego, pełnego radości życia Jurija w cywilu i w skafandrze kosmonauty przypominają, że znajduję się u matki bohatera. W wiejskim domu stawiał swoje pierwsze kroki na ziemi przyszły kosmonauta, potem rodzina przeniosła się do miasta, nazwanego dziś ich nazwiskiem. Dom we wsi zamieniono w muzeum, Anna Gagarin mieszka naprzeciw, ale wszystkie swoje wolne chwile spędza właśnie tam, wśród pamiątek po Juriju, oprowadzając tych, którzy wciąż przybywają, aby poznać dzieje jego życia. Stara kobieta opiekuje się muzeum, dba o porządek, robi wszystko własnymi rękami. Tymi rękami, które myły, ubierały, pieściły, kiedy dzieci były małe...

Zostałam serdecznie przyjęta przez rodzinę i poczułam się wśród nich jak wśród swoich. Poznałam siostrę i braci Jurija. To bezpośrednie, osobiste doświadczenie pomogło mi głębiej poznać charakter i duszę skromnej radzieckiej kobiety, jaką jest Anna Gagarin.

Fot. Sowietskij Film

Orłow w filmie „Tak zaczynała się legenda"

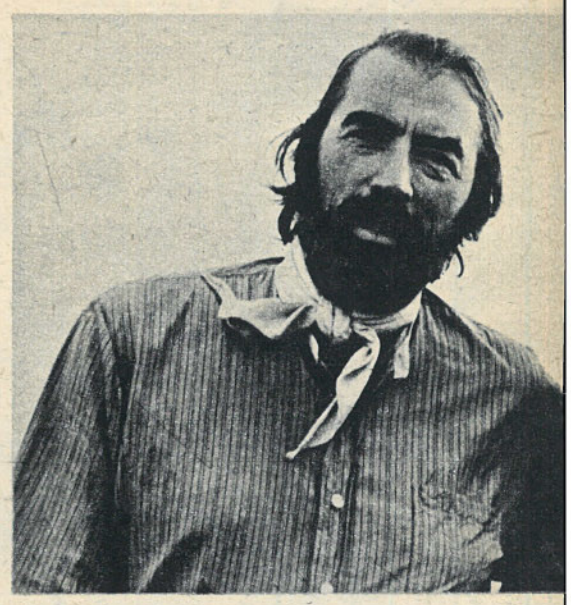


ji (w Polsce znany jest western „Twarz zbiega") przeszedł do telewizji realizując całe lata dość przeciętne seriale. Rzadkie powroty na wielki ekran nie przynosiły dzieł godnych uwagi, choć kasowym powodzeniem cieszyły się widowiska „Broń dla siedmiu wspaniałych" — kolejna wersja samurajskiego tematu „przetłumaczonego" na western i „Organizacja", mroczny film w stylu późniejszego „Ojca chrzestnego".

„Dostawę specjalną" odnotować trzeba jako film sprawnie zrealizowany, pełen emocji, z ironicznym zakończeniem rozgrywającym się na pokładzie słynnego niegdyś statku „Queen Mary". Zwraca uwagę również sekwencja wstępna, w której bohater pojawia się w charakterze fabrykanta zabawek — w istocie jednak przygotowuje broń dla napadu. Gra go Bo Svenson, Szwed z pochodzenia, były mistrz judo, aktor sprawny fizycznie, obdarzony sympatyczną osobowością. Ale gwiazdą filmu jest Cybill Shepherd, aktorka, którą nie tak dawno lansowano jako pierwszą gwiazdę nowego Hollywood. Eks-modelka, odkryta przez Petera Bogdanovicha, grała w jego filmach „Ostatni seans filmowy" i „Daisy Miller" oraz w musicalu „Nareszcie miłość". Jest niewątpliwie piękna, ale krytyka dość ostro kwestionuje wszechstronność jej talentu. Musical chyba rzeczywiście przekracza jej możliwości — toteż Bogdanovich zrezygnować musiał z kosztownego widowiska, które dla niej planował. Cybill Shepherd wystąpiła niedawno u boku Roberta De Niro w „Taksówkarzu", nagrodzonym w Cannes, co znacznie wzmocniło jej pozycję. „Dostawa specjalna" czyni z niej znowu „bohaterkę dnia" — ale czy na długo?

LEILA SORELL

GREGORY PECK: jestem optymistą



Gregory Peck występuje w swoim 46 filmie: „Omen" (The Omen) Richarda Donnera. Treść zapowiada dość dziwaczną mieszaninę motywów demonicznych i polityki: we wpływowej rodzinie amerykańskiej szatańskie moce umieszczają swego wysłannika — dziecko, które osiągnąć może w przyszłości władzę zagrażającą światu. Peck nie przejmuje się jednak nonsensowną akcją. Jest aktorem, który wierzy w kino komercyjne i dobrą, profesjonalną realizację. Mówi o tym w wywiadzie dla miesięcznika „Films in Review", wspominając swoje doświadczenia:

— Jeżeli czegoś żałuję w mojej karierze, to odrzucenia roli w filmie „W samo południe". Zaproponowano mi ją przed Gary Cooperem, ale kilka miesięcy przedtem ukończyłem film „Rewolwerowiec" i wydawało mi się, że będą to obrazy zbyt podobne. Chciałem być przede wszystkim aktorem, nie gwiazdą... Nie mógłbym być lepszy od Gary Coopera: zrobił znakomitą robotę. Uważam jednak, że mógłbym tę rolę zagrać i żałuję swojej odmowy. Podobne nieporozumienia wydarzają się innym. Odniosłem sukces w filmie „Punkt dwunasta" (Twelve O'Clock High) — a tę właśnie rolę odrzucił John Wayne. Trudno więc z góry właściwie ocenić scenariusz.

● Które ze swoich kreacji ceni Pan szczególnie? Wiem, że lubi Pan rolę Atticusa w „Zabić drozda" — ale inne?

— Lubię także jeden z wczesnych westernów, „Żółte niebo" (Yellow Sky). I „Rewolwerowca". Ale uważam też, że dobrze grałem w niewielkim filmie „Sprawa Macombe" (The Macombe Affair). Reżyserował go Zoltan Korda, którego uwielbiałem. Trzy czwarte tego filmu to najlepsze, co z prozy Hemingwaya przedostało się na ekran. Przenieśliśmy dosłownie jego dialog z kart opowiadania. Nie pozwolono nam jednak na jego ironiczne zakończenie, ponieważ działała wówczas cenzura Haysa. W opowiadaniu żona, która zabija męża w czasie safari, odchodzi wolna — w filmie należało ją ukarać. Chcieliśmy bardzo zrobić prawdziwy film w stylu Hemingwaya. Zapłaciliśmy mu 80 tysięcy dolarów za prawa do tekstu, który miał już wówczas piętnaście lat, i potem staraliśmy się nawiązać z nim kontakt, żeby pomógł nam wybrnąć z kłopotów. Ale nie odezwał się ani słowem. Zupełnie nie obchodziło go, co kino wyczynia z jego tekstami.

● Na początku swej kariery pracował Pan z Hitchcockiem w filmach „Akt oskarżenia" i „Urzeczona". Był Pan zadowolony z wyników?

— Powinienem być w owym czasie bardziej dorosły, wtedy wszystko lepiej by poszło. Nie sądzę, żeby te dwa filmy zawierały godne uwagi rezultaty mojej pracy. Ale nie z winy Hitchcocka. Gdybym nie był tak zielony, może mógłbym stać się aktorem Hitcha, podobała mi się praca z tym reżyserem.

● Czy to samo odnosi się do Kazana w „Dżentelmeńskiej umowie" (Gentleman's Agreement)?

— Tak. Lubię bardzo Kazana, ale nie uważam, aby był odpowiednim dla mnie reżyserem, a ja odpowiednim dla niego aktorem. Wydaje mi się, że potrzebuje kogoś w swoim stylu — typ „miejski", inaczej wychowany, odmienny fizycznie. Brando czy James Dean bardziej odpowiadali mu temperamentem. Nie sądzę, też, aby zgadzał się ze Spencerem Tracy w czasie realizacji „Morza traw". Cenię jego filmy, ale uważam, że nie odbieramy na tej samej długości fal...

● Czy pamięta Pan Selznicka z okresu „Pojedynku w słońcu"?

— Selznick? Och, był na czele wszystkiego. I jak już zaczął robić western, to był to film na wielką skalę. Dla mnie jest w tym obrazie coś rokokowego, nawet wschodniego. Choćby sekwencja wstępna — nigdzie nie było takiego baru, jak ten, w którym kazał tańczyć Tilly Losch. Selznicka nie obchodził prosty realizm. Zawsze chciał wielkiego widowiska. Był ekstrawagancki. „Pojedynek w słońcu" to nie był western, ale zabawa, jaką sam Selznick zafundował sobie z realizacji „w stylu Selznicka". Kierował wszystkim nie oglądając się na Kinga Vidora, a żaden prawdziwy reżyser nie wytrzyma tego na dłuższą metę. King jest cierpliwym człowiekiem i przez jakiś czas zgadzał się, ale w dniu, w którym David zaczął reżyserować sceny czysto aktorskie, po prostu wstał i poszedł sobie. Nigdy nie zapomnę, jak schodził pochyłością wzgórza. do drogi, gdzie zaparkowany był jego czarny cadillac. To było długie, bardzo długie schodzenie. Wsiadł do samochodu, który ruszył wolno w pustynię i zniknął. A wtedy Selznick: „Czy powiedziałem coś niewłaściwego?"...

● Czy to prawda, że Louis B. Mayer płakał, kiedy odmówił Pan podpisania kontraktu z MGM?

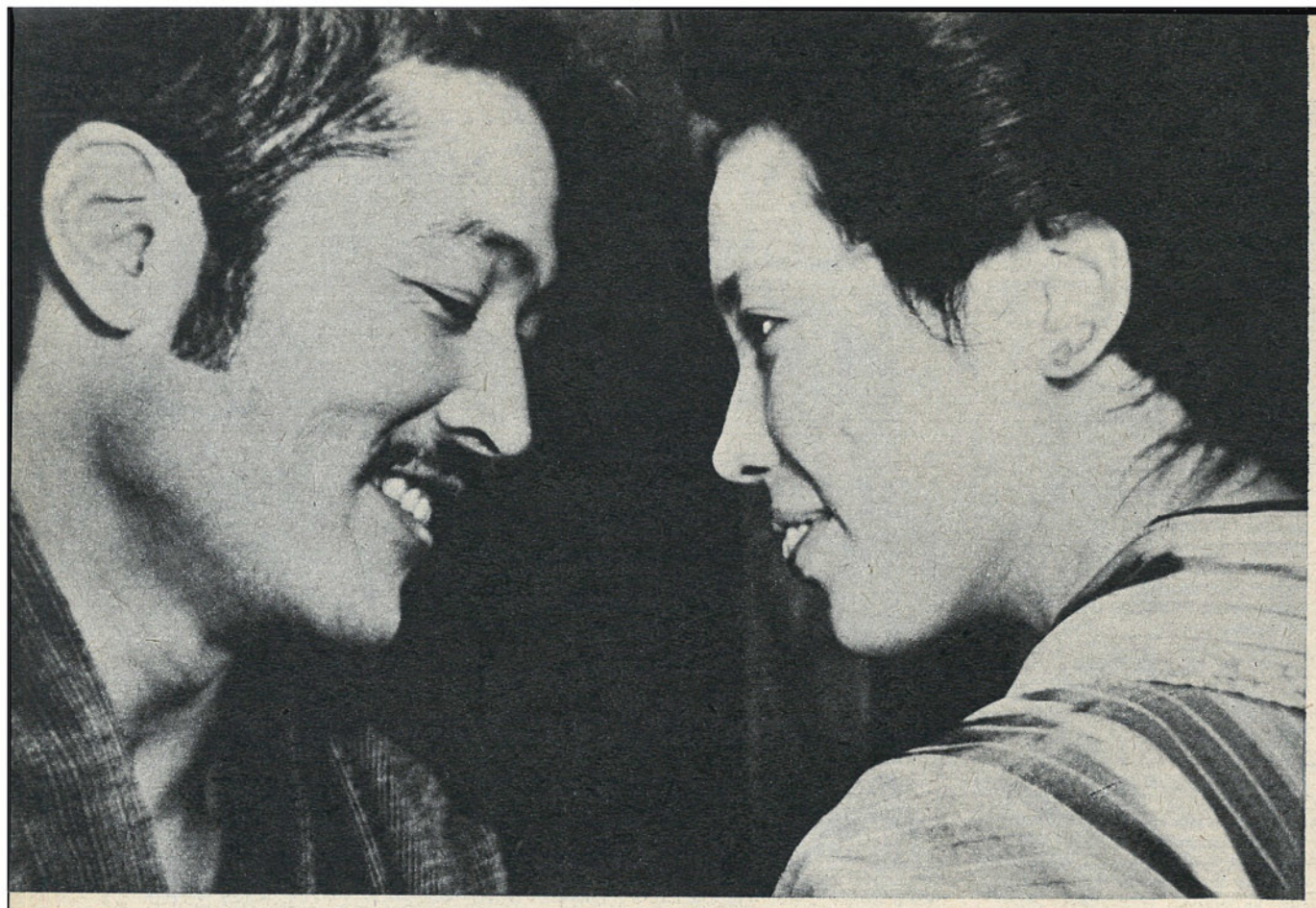
— Tak, to prawda, ale myślę, że robił to codziennie. Czasami nawet dwa razy dziennie. Nie mógł znieść żadnej odmowy. Żądał ode mnie podpisania siedmioletniego kontraktu na wyłączność. Chciał kierować moją karierą, stać się dla mnie dobrym wujaszkiem. Tymczasem ja chciałem od czasu do czasu wracać do teatru i nie być z nikim związany. Oświadczyłem mu, że czuję się zaszczycony i chętnie będę u niego kręcił film od czasu do czasu, ale tego rodzaju kontrakt mnie nie interesuje. I wtedy właśnie odegrał swoją wielką scenę. W pewnym sensie był usprawiedliwiony, ponieważ uczynił gwiazdami Clarka Gable, Joan Crawford, Mickey Rooneya, Judy Garland i wielu innych. Chciał, żebym znalazł się na wielkiej liście Metra. Wybuchnął płaczem, ale lubił to robić i przypuszczam, że dobrze się bawił.

● Podobno spierał się Pan z Johnem Hustonem przy realizacji „Moby Dicka"?

— Myślę, że uczyniono za wiele rozgłosu wokół mojego — jak to się określało — niezadowolenia, ale mam o tym filmie zdecydowane zdanie. Uważam, ze jest zbyt dosłowny i za wolny, bynajmniej nie w sposób wyrafinowany, ale szkolarski. Weszliśmy na pokład szkunera i zaczęliśmy gadać, gadać, gadać. Mówiliśmy niektóre z wielkich tekstów Melville'a, ale filmu nie starczyło ani na połowę tych dialogów. Wolałbym, aby to był film o nieustannym pościgu, oszczędny w słowach, żeby alegoryczny sens tej historii jasny był bez bombardowania widowni długimi pasażami z prozy pisarza. Jest to dla mnie film nazbyt akademicki.

● Ktoś powiedział — chyba Peter Bogdanovich — że wszystkie dobre filmy zostały już zrobione. Czy zgadza się Pan z tym zdaniem?

— Wydaje mi się nonsensowne. Można zrobić jeszcze wiele ekscytujących filmów, a forma ulega ciągłej przemianie. Film to właśnie proces nieustannej przemiany. Najlepsze filmy dnia dzisiejszego są pod wieloma względami lepsze od dawnych, ponieważ rozszerzył się zasięg tematyczny. Kino przyciąga intelektualistów i ludzi o dużej wrażliwości artystycznej, jacy dawniej nie wiązaliby się z tym medium, ludzi, którzy byliby raczej powieściopisarzami czy dramaturgami. Jestem wielkim optymistą. Uważam, że od filmu można jeszcze wiele oczekiwać. ■



„Imperium zmysłów" Nagisy Oshimy (Japonia)

Locarno 76

Wiek XX: przybysze i uciekinierzy

KORESPONDENCJA WŁASNA

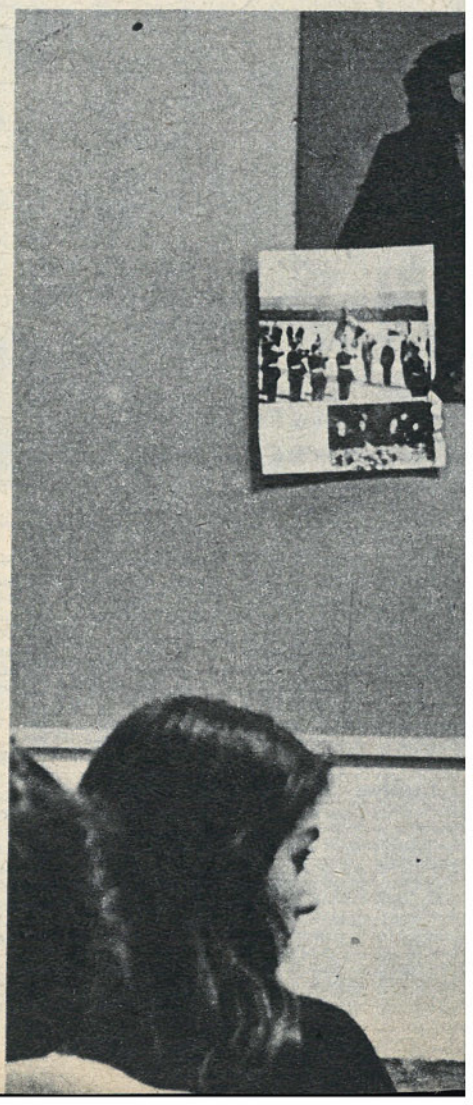
Na niektórych pokazach brakowało miejsc nawet dla posiadaczy kart prasowych. Skąd ten tłok? Dlaczego festiwal potrafił przyciągnąć do kin tylu widzów?

Jedna ze szwajcarskich gazet wytłumaczyła to po prostu w tytule sprawozdania: „Dziesięć dni filmowego tlenu dla kraju anemicznego kulturalnie". Na program owych dni składały się filmy niezmiernie różnorodne. Locarno poświęciło swoją tegoroczną retrospektywę twórczości Pietro Germiego, składało hołd Pasoliniemu, Fritzowi Langowi (uroczysty pokaz „M — mordercy"), Viscontiemu (przypomnienie „Opętania"), udostępniało ekrany wszystkiemu, co charakterystyczne i nowe we współczesnym kinie. Można więc było zobaczyć wielkie skandale (w rodzaju „Salò, czyli 120 dni Sodomy" Pasoliniego i „Imperium zmysłów" Oshimy), znużoną, ocierającą się często o grafomanię awangardę lat siedemdziesiątych („Złote płatki" Wernera Schroetera, „Cień aniołów" Daniela Schmida, „Jej weneckie imię w opustoszałej Kalkucie" Marguerite Duras), filmy obrazujące niepokoje, popielenie buntów, rozczarowania dzisiejszych zachodnich społeczeństw konsumpcyjnych („Wielki wieczór" Francisa Reussera i „Jonasz, który będzie miał 25 lat w roku 2000" Alaina Tannera), mądre filmy obyczajowe, komedie i groteski z krajów socjalistycznych („Afonia" Danieliji, bułgarska „Silna woda" Iwana Terzijewa, otwierający program Tygodnia FIPRESCI „Awans" Zaorskiego). Także bezlitosny amerykański reportaż „Grey Gardens" o przegranym życiu dwóch kobiet — 78-letniej Edith Bouvier Beale i jej 56-letniej córki, „małej" Edie; to, że obie bohaterki są spokrewnione z Jacqueline Kennedy-Onassis nie posiada istotniejszego znaczenia dla autorów: Davida i Alberta Maysles'ów, Ellen Hovde i Muffie Meyer, mistrzów „cinéma direct".

Locarno dawało także świadectwo życiu ludzi z krajów Trzeciego Świata. Haile Gerima, młody Etiopczyk wykształcony w Stanach Zjednoczonych, w ciągu kilku miesięcy nakręcił za sumę dwudziestu tysięcy dolarów rewelacyjny antyfeudalny i antykolonialny film „Żniwo: trzy tysiąclecia", uhonorowany zresztą dwiema nagrodami. Trójka młodych uchodźców chilijskich: Rodrigo Gonzalez, Marilu Mallet i Jorge Fajardo w filmie „Nie ma zapomnienia" pokazuje trudności przystosowania się emigrantów w nowym środowisku. Integracja następuje powoli: pierwszym etapem jest getto, korzystanie z pomocy finansowej obcego rządu (w tym wypadku francuskiej prowincji Kanady — Quebec), później „osiadanie", aklimatyzowanie się. Dramatem każdej emigracji jest przede wszystkim to, że uchodźcy z oczywistych względów nie chcą rezygnować ze swego dotychczasowego statusu socjalno-zawodowego. O wiele jednak większą tragedią jest niechęć, uprzedzenia, kołtuństwo środowiska, w którym zmuszeni są żyć. Oto niemal w samym centrum Paryża istnieje dzielnica zwana poetycko „Goutte d'Or" — Złota Kropla. Góruje nad nią zwalista bazylika Sacré-Coeur, niedaleko migoczą światła Pigalle, w dzień kłębi się tłum wokół stoisk taniego domu towarowego z konfekcją. Ale gdy znikają klienci i turyści, pozostają ci, którzy tutaj mieszkają, pracują, śpiewają w swoich knajpkach, tańczą, bawią się, cierpią i umierają. Tunezyjski reżyser Naceur Ktari dał swemu filmowi tytuł „Ambasadorzy". Tytuł pełen ironii i goryczy, ponieważ arabscy robotnicy w Paryżu są ambasadorami swych krajów, tyle że pozbawionymi jakichkolwiek pełnomocnictw i praw broniących ich przed nierównymi płacami, przesądami, rasizmem, pogromami. Siłą debiutu Ktariego jest znakomity opis warunków życia i obyczajów arabskich imigrantów, słabością czarno-białe przeciwstawienie: Arabowie — francuskie kołtuństwo.

Turek Bay Okan skłonny jest oskarżać bardziej obojętność cywilizowanych Europejczyków niż ich rasizm. Jego film „Autobus" oparty jest na znakomitym pomyśle. Na Kulturhuest, plac w sercu Sztokholmu, zajeżdża stary, zdezelowany autobus. Siedzi w nim dziewięciu ludzi. Ten, który ich przywiózł, obiecując pracę, znika. Dziewięciu Turków siedzi w autokarze o zasłoniętych firankach. Są pozbawieni pieniędzy, dokumentów, roztaczający się wokół świat połyskliwej, schludnej nowoczesności jest obcy i wrogi. Ruchome schody budzą lęk, nigdy przedtem nie widzieli czegoś podobnego. Sztokholm dla chłopów z Anatolii jest obcy w równym stopniu, co dla Europejczyka nieznana planeta.

Turczynką z Anatolii jest także bohaterka filmu „Wesele Shirin" (pisaliśmy o nim obszernie w nr. 25) Helmy Sanders. Młode kino RFN zyskało w jej osobie nowy talent. Należy sądzić, że zyska sławę równą tej, którą sycą się Fassbinder, Kluge (autor doskonałego, groźnego „Mocnego Ferdynanda" prezentowanego tu poza konkursem) czy Volker Schlöndorff, twórca „Niepokojów wychowanka Törlessa", „Utraconej czci Katarzyny Blum", a w tym roku „Dobicia", według powieści Marguerite Yourcenar, filmu, którego tematem jest romans nadbałtyckiej arystokratki i pruskiego oficera, broniącego w roku 1919 Estonii i Litwy „przed bolszewizmem". Schlöndorff tłumaczy, że jego bohater to typowy



przedstawiciel kasty młodych wojskowych z Europy Środkowej, którzy nie chcieli pogodzić się z wynikami I wojny światowej, pragnęli opóźnić bieg wypadków, a nawet go odwrócić. Tak rzeczywiście było. Ale motywacja: panna z arystokratycznego domu przechodzi na stronę „czerwonych", ponieważ nie może znieść obojętności mężczyzny przedkładającego wojenne rzemiosło nad miłość, razi sztucznością i wręcz śmieszy.

Już w kilka dni po rozpoczęciu festiwalu w zachodnioniemieckim tygodniku „Welt am Sonntag" ukazał się artykuł oskarżający dyrekcję o propagowanie pornografii (dowodem miał być przegląd filmów Pasoliniego, a zwłaszcza „Salò") i zachwianie proporcji między kinem zachodnim a socjalistycznym przez nadmiar filmów z Europy Wschodniej.

Ani jeden, ani drugi zarzut utrzymany w tonie brutalnej napaści nie odpowiadał prawdzie. Niesłychanie drastyczny film Pasoliniego „Salò, czyli 120 dni Sodomy", szukający analogii dla najokrutniejszego, najkrwawszego okresu w dziejach włoskiego faszyzmu w dziele markiza de Sade'a „120 dni Sodomy, czyli szkoła libertynizmu", swoistym katalogu dewiacji seksualnych, pozostanie w dziejach sztuki filmowej nie z powodu swej formuły estetycznej i totalnej negacji wszystkiego: natury, historii, kultury, ale jako symbol bezradności artysty w przeniesieniu na ekran świata Sade'a, nadaniu mu znamion realności i jako symbol bezradności artysty wobec czasu swej młodości i czasu faszyzmu. Z najbardziej zresztą uzasadnionymi zarzutami wobec „Saló" wystąpił przed kilkoma miesiącami znakomity krytyk francuski Roland Barthes, autor książki „Sade, Fournier, Loyola", na którą Pasolini powoływał się jako na swą podstawową lekturę. „Faszyzm — pisał Barthes — jest niebezpieczeństwem zbyt groźnym i podstępnym, aby stosować w stosunku do niego prostackie analogie (...) Naszym obowiązkiem jest dokładne przemyślenie tego zjawiska, zanalizowanie go pod względem politycznym. Sztuce, jeżeli dotyka tego tematu, pozostaje tylko jedno; dać prawdopodobieństwo, *ukazać*, jak faszyzm się rodzi, a nie *pokazywać*, do czego jest podobny".

Trudno także określić jako pornograficzny film Nagisy Oshimy „Imperium zmysłów", mimo że przez blisko dwie godziny kamera nie opuszcza bohaterów uprawiających miłość aż do zatracenia, aż do zbrodni i kastracji dokonanej już na trupie mężczyzny przez kobietę. Film redukujący ludzi do funkcji przedmiotów czy erotycznych robotów? A może raczej poemat o klęsce erotyzmu?

Filmy Pasoliniego i Oshimy miały tyluż przeciwników, co zwolenników. Ich ekshibicjonizm i drastyczność szukają alibi w ambicjach przeprowadzenia metafory, tonie tragizmu i powagi. Nie istnieje natomiast żadne usprawiedliwienie dla nadętego brytyjskiego „Sebastiana" Paula Humfressa i Dereka Jarmana, rewidującego tak rozpowszechniony w ikonografii mit o świętym Sebastianie, chrześcijańskim męczenniku z epoki panowania cesarza Dioklecjana. W ujęciu Brytyjczyków staje się zupełnie niedwuznaczne, że Sebastian poniósł śmierć nie za swą wiarę, ale dlatego, że odmówił erotycznych usług dowódcy swego garnizonu, ponieważ związany był miłością z innym mężczyzną.

Co do drugiego zarzutu z „Welt am Sonntag", o nadmiarze filmów z krajów socjalistycznych, to warto powiedzieć, że zaledwie dwa znajdowały się w oficjalnym konkursie: „Requiem dla rewolucjonisty", debiut Węgra Ferenca Grunwalsky'ego, dawnego asystenta Miklósa Jancsó (co zresztą pozostawiło wyraźne ślady we wtórności tego filmu wobec dzieła autora „Desperatów") oraz „Silna woda" Bułgara Iwana Terzijewa, cienka, gorzko-śmieszna komedia o poszukiwaczach nowych ujęć wody z doliny Dunaju. Film nasycony obserwacjami godnymi kina Panfiłowa, Olmiego, najlepszych dzieł Czechów.

NAGRODY:

Grand Prix (Złoty Lampart): „Wielki wieczór" (Le Grand Soir), reż. Francis Reusser, Szwajcaria;

Nagroda Specjalna Jury (Srebrny Lampart): „Żniwo: trzy tysiąclecia" (Mirt sost shi amit), reż. Haile Gerima, Etiopia;

Brązowy Lampart: „Marsz triumfalny" (Marcia trionfale), reż. Marco Bellocchio, Włochy;

Wyróżnienia specjalne: „Silna woda" (Silna woda), reż. Iwan Terzijew, Bułgaria i „Nie ma zapomnienia" (Il n'y a pas d'oubli), reż. Rodrigo Gonzalez, Marilu Mallet i Jorge Fajardo, Kanada;

Nagroda im. operatora Ernesta Artarii: Renato Berta, Szwajcaria — autor zdjęć do filmów: „Wielki wieczór", „Jonasz, który będzie miał 25 lat w roku 2000" (Jonas, qui aura 25 ans en l'an 2000) — Alaina Tannera i „Człowiek do wszystkiego" (Der Gehülfe) Thomasa Koerfera.

NAGRODY FIPRESCI (ex aequo): „Wesele Shirin" (Shirins Hochzeit), reż. Helma Sanders, RFN; „Jonasz, który będzie miał 25 lat w roku 2000).

Nagroda specjalna jury FIPRESCI: „Salo, czyli 120 dni Sodomy" (Salo o le 120 giornate di Sodoma), reż. Pier Paolo Pasolini, Włochy.

NAGRODY JURY EKUMENICZNEGO: Grand Prix: „Żniwo: trzy tysiąclecia"; Wyróżnienia: „Ambasadorzy" (Les Ambasadeurs), reż. Naceur Ktari, Tunezja, „Dojrzałość" (Reifezeit), reż. Sohrab Shahid-Saless, RFN, „Jezus z Ottakring" (Jesus von Ottakring), reż. Wilhelm Pellert, Austria.

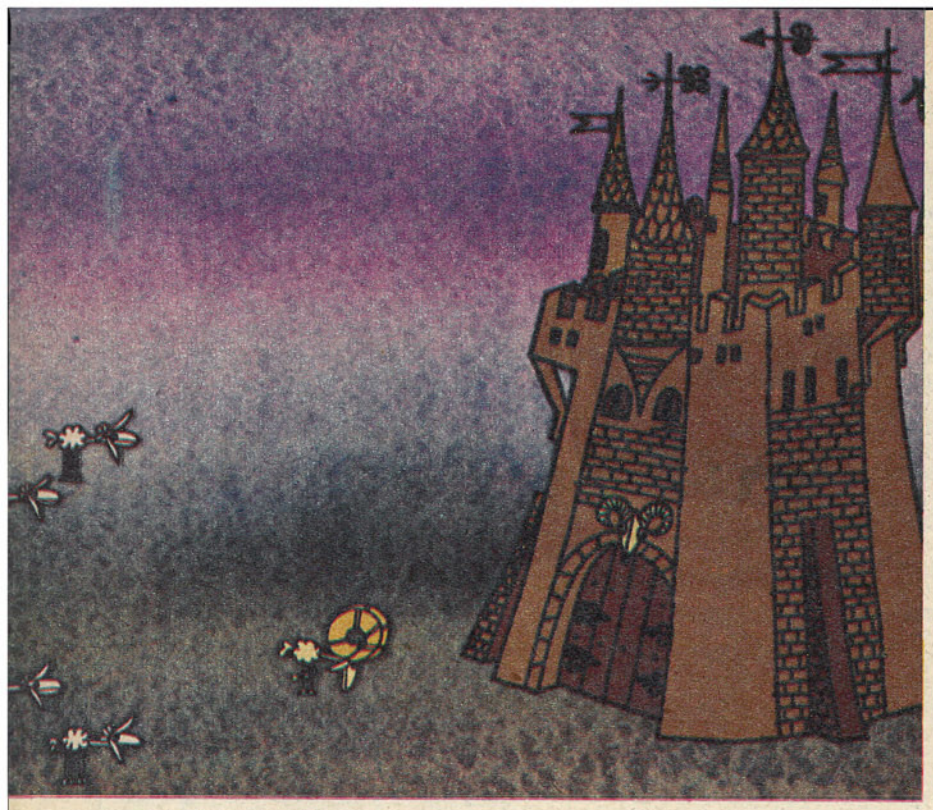
„Jonasz, który będzie miał 25 lat w roku 2000" Alaina Tannera (Szwajcaria)

Bohaterowie filmów Helmy Sanders, Baya Okana, Naceura Ktariego, Heile Gerimy, Rodrigo Gonzaleza, Marilu Mallet i Jorge Fajardo z trudem, po omacku szukają swego miejsca w naszym wieku XX. Dla wielu z nich ten wiek jeszcze się właściwie nie zaczął. Natomiast ci, którzy w nim żyją, obywatele Szwajcarii, zastanawiają się, „jak opuścić wiek XX". Taki właśnie podtytuł nosi film Alaina Tannera „Jonasz, który będzie miał 25 lat w roku 2000". Osiem postaci w poszukiwaniu nowej formy życia. Ludzie z różnych środowisk, różnej profesji, w których świadomości maj roku 1968 pozostawił trwały ślad. Bohaterowie uhonorowanego Grand Prix „Wielkiego wieczoru" Francisa Reussera również nie mogą i nie chcą wykreślić z pamięci okresu buntu sprzed ośmiu lat. Dla wielu innych rok 1968, powiada Reusser, zatarł się w mgłach codzienności i rozczarowaniu. Zarówno Reusser jak i Tanner potwierdzają, że kino szwajcarskie, które narodziło się niedawno, posiada już własny ton, wyczulenie na dobrze znaną autorom codzienność, echa romantycznego rewolucjonizmu. Do Reussera i Tannera dołącza się także Thomas Koerfer, autor zadziwiającego „Człowieka do wszystkiego", opowieści o szalonym inżynierze-wynalazcy i jego słudze. Mimo że akcja rozgrywa się na początku stulecia, film Koerfera zapowiada te wszystkie niepokoje, które są udziałem bohaterów „Jonasza" i „Wielkiego wieczoru". Operatorem trzech filmów szwajcarskich prezentowanych w Locarno był Renato Berta, wyróżniony za swe prace nagrodą jury.

Tak jak dla wielu cudzoziemców selekcja szwajcarska była rewelacją, tak selekcja amerykańska (również trzy filmy w konkursie, wśród nich „Pozostań głodny" Boba Rafelsona, autora „Pięciu łatwych utworów") była rozczarowaniem. Trudno było w niej znaleźć coś, czego nie znałoby się już z innych filmów, co nie byłoby naśladownictwem, powielaniem utartych wzorów i motywów.

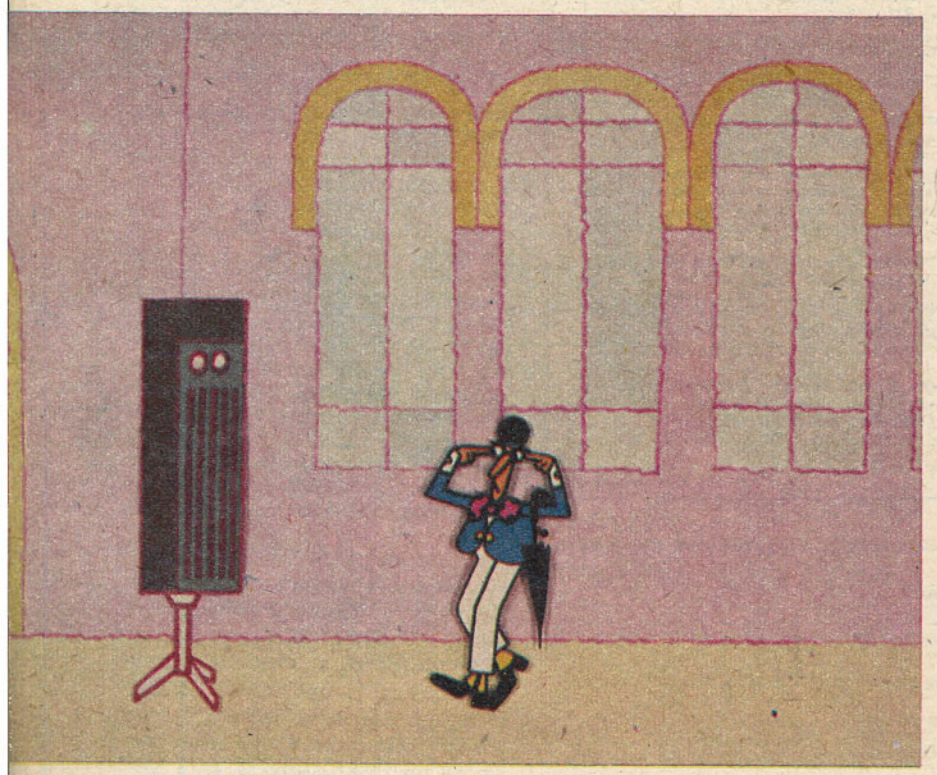
Nie było w Locarno filmów wielkich, dzieł mistrzów. Były natomiast filmy interesujące, często kontrowersyjne, były filmy ujmujące przenikliwością opisu i zaangażowaniem w codzienność naszego stulecia.

MARIA OLEKSIEWICZ



„Twierdza" Georgi Czardarowa

„Szlagier" Stojana Dukowa



„Trzech głupców i krowa" Donio Donewa

Dla dorosłych i dla dzieci

ALINA IWANDŻIJSKA

KORESPONDENCJA Z SOFII

Dwadzieścia siedem lat to zapewne zbyt krótki okres na ostateczne ukształtowanie się szkoły artystycznej o solidnych tradycjach, bogatych środkach wyrazu, oryginalnym charakterze narodowym. A jednak na świecie zaczęło być głośno o bułgarskiej szkole filmu animowanego.

Wystarczy wspomnieć, że bułgarskie filmy animowane zdobyły już 83 nagrody na festiwalach międzynarodowych, a 103 filmy wyróżniono za granicą dyplomami uznania. Filmy rysunkowe zawędrowały do przeszło 80 krajów. W Bułgarii i za granicą cieszą się one na ogół uznaniem widzów dzięki poziomowi artystycznemu, dowcipowi, pomysłowości, oryginalnemu operowaniu barwą. Przejawia się w nich bodaj najwyraźniej swoiste poczucie humoru Bułgarów. Tu właśnie, w powiązaniu tej sztuki z wrażliwością plastyczną, zainteresowaniami i psychiką bułgarskiego widza należy doszukiwać się źródeł jej popularności.

Bułgarski film animowany od momentu narodzin czerpie z bogatych źródeł twórczości ludowej, sięgając do ulubionych tematów i bohaterów. Należy tu wymienić nazwisko Todora Dinowa, ojca bułgarskiego filmu animowanego. Pierwszy obraz Dinowa, „Junak Marko" (1955), otwiera historię bułgarskiego filmu rysunkowego, dziś już opartego na profesjonalnej osnowie i kryjącego w sobie duże możliwości rozwoju. Z nazwiskiem Dinowa łączą się też pierwsze sukcesy filmu rysunkowego — „Bajka o gałązce sosnowej", „Prometeusz", „Stokrotka", które rozsławiły animację bułgarską na początku lat sześćdziesiątych.

Odkrycia następują jedno po drugim, rodzą się nowe tematy, postacie, rozwiązania kolorystyczne, technika. Proces ten doprowadza stopniowo do powstania bułgarskiej szkoły filmu animowanego, opierającej się na założeniach estetyki realizmu socjalistycznego oraz tradycjach narodowej myśli twórczej. Formują ją tacy twórcy, jak Donio Donew, Stojan Dukow, Radka Byczwarowa, Christo Topuzanow, Iwan Weselinow, Zdenka Dojczewa, Iwan Andonow i inni. Każdy z nich dysponuje własnym sposobem ujmowania spraw i rzeczy, własnymi upodobaniami, temperamentem i stylem. Film rysunkowy wzbogaca się o różnorodne metody realizacyjne i rozwiązania plastyczne, lata sześćdziesiąte są okresem obfitej produkcji, która święci triumfy na świecie. Oprócz filmu lalkowego „Niewidzialny Marko" Stojana Topałdżikowa i miniatur Todora Dinowa uznanie publiczności zagranicznej zyskał obraz „Parada"

ciąg dalszy na str. 22

Pascual Duarte

Niewielu projekcjom canneńskim towarzyszyła tak histeryczna reakcja widowni, jak w przypadku filmu „Pascual Duarte". Festiwalowa sala zrazu oniemiała na widok krwawych czynów bohatera, młodego wieśniaka hiszpańskiego, by w miarę akcji protestować coraz intensywniej i głośniej, gwiżdżąc i trzaskając fotelami. Przecież odbiór ten, wbrew intencjom publiczności, przemawiał na rzecz twórcy, 27-letniego autora „El desastre de Annual", Ricardo Franco.

Okrucieństwo filmu „Pascual Duarte" nie stanowi bowiem celu samego dla siebie. Wyrasta z określonego podłoża i atmosfery, kieruje uwagę na procesy i zjawiska pozornie nie mające ze zbrodniami bohatera bezpośredniego związku. Najwygodniej tych współzależności nie dostrzegać, szczególnie gdy wiodą ku diagnozom burzącym wewnętrzny spokój i obalającym raz przyjętą wersję. Oto ona: był to casus maniakalny, wyrosły z prymitywnego podłoża i obciążeń dziedzicznych. Pascual Duarte wielokrotnie zabijał: najpierw psa, potem okrutnie muła, potem zastrzelił przyjaciela swej siostry i właściciela ziemskiego, na koniec własną matkę. „Sadysta" lub „spotworniałe indywiduum".

Rzecz jednak w tym, że zbrodnie Pascuala Duarte przypadały na charakterystyczne interwały hiszpańskiej historii naszego wieku. Urodzony u progu stulecia w zacofanej wiosce, żyjącej rytmem nie zmienionym od dawien dawna, zaczął Pascual zdradzać dziwne skłonności po serii anarchistycznych zamachów w Barcelonie, potem po dramatycznej proklamacji republiki, napiętej atmosferze rządów Frontu Ludowego, wreszcie podczas końcowej fazy wojny domowej. Nie były to żadne irracjonalne wpływy, ponieważ każda zbrodnia Duarte posiadała także bezpośrednią przyczynę. Pascual nie umiał się pogodzić z faktem odejścia siostry do miasta, gdzie „opiekun" zmuszał ją do sprzedawania swych wdzięków, czuł wewnętrzną potrzebę rozliczenia się z właścicielem ziemskim decydującym w ich wiosce o wszystkim. Zabił muła w szale, gdy ten zrzucił jego ciężarną żonę, powodując jej śmierć. Jednak żaden z tych czynów nie sprowadzał się tylko do gwałtownej reakcji człowieka o stłumionej świadomości.

By dotrzeć do sedna sprawy Ricardo Franco odchodzi od motywacji przyczynowo-skutkowych, od tradycyjnego opowiadania. W mozaikowej kompozycji, przyjętej za wydaną także w Polsce książką Eliasa Querejety „Rodzina Pascuala Duarte", błyska raz po raz nieoczekiwana idea; im bliżej końca filmu, tym jej kształt staje się coraz bardziej zdecydowany. Zmierza jednak reżyser do tej diagnozy nieśpiesznie. Zaczyna rzecz „od końca", przedłużając pozornie nieważną chwilę odprowadzania skrępowanego postronkiem Pascuala, którego uzbrojeni w fuzje chłopi traktują familijnie, bez okrucieństwa i zacietrzewienia. Domyślamy się, że Duarte popełnił zbrodnię, tym bardziej zastanawiające jest wyrozumiałe milczenie strażników. Podają mu papierosa, pozwalają odpocząć, nasycić się raz jeszcze widokiem ziemi w blasku zachodzącego słońca.

Jest w tej początkowej scenie wizualny klucz do filmu. Pascuala Duarte ukształtowała przecież tradycja egzystencji w nędzy i znoju, wśród chorób. W świecie bez nadziei i perspektyw, w uniwersum podporządkowanym jedynie fizycznemu przetrwaniu — zaczyna kiełkować nie skoordynowany i nie ujęty w racjonalne karby bunt. Zabicie psa na polu, w chwili jego ufnej nieuwagi, ma sens wyzwania rzuconego utrwalonym normom, by „za dobro i przyjaźń nagradzać, a za zło i zdradę karać". Ten nieświadomie anarchistyczny styl myślenia, wyrastający, raz jeszcze podkreślę, z gniewnej reakcji na zastany ład, którego nikt ani nic nie próbuje odmienić — niebawem znajdzie sprzyjający klimat w wydarzeniach zewnętrznych.

O politycznych wstrząsach targających życiem Hiszpanii lat trzydziestych sygnalizują tylko dolatujące z radia urywki przemówień, radosny gwar fetujących z powodu zwycięstwa sił postępu w wyborach, wreszcie pacyfikacyjne przemarsze ludzi w frankistowskich mundurach. Pascual Duarte nie był na pewno świadomym obserwatorem dramatu swego kraju, z właściwą chłopom intuicją odbierał owe impulsy, które wzmacniały to znów osłabiały jego poczucie stabilności. Kiedy nadzieje runęły, kiedy rozpadł się ostatecznie porządek, na którym można było coś jeszcze budować, zaczął dążyć do samounicestwienia. Zabił swą starą matkę. Ta szokująca zbrodnia ma charakter głęboko tragiczny: mierząc w matkę — Pascual celował przede wszystkim w siebie. Uwolnił ją od złego i niepewnego życia, by znaleźć samemu okrutną śmierć w kleszczach frankistowskiej garrotty.

Sugestywny w swym niepokojącym klimacie i nie skoordynowanym wywodzie „Pascual Duarte" zdaje się nieoczekiwanie korespondować z filozofią „Na wylot" Grzegorza Królikiewicza. Odniosłem wrażenie, że hiszpański reżyser poszedł pokrewnym tropem: powiedział, iż obiektywna potworność czynów jego bohatera wyrastała z potworności, wynaturzeń, jakim poddany został człowiek doby hiszpańskiej wojny domowej. Spróbował nawet zasugerować coś więcej: dostrzegł w czynach Pascuala głęboko przejmujący protest przeciwko nadchodzącemu porządkowi, wypowiadany już nie krzykiem, lecz okrutnym aktem. Nie wyklucza to potrzeby zastanowienia się nad subiektywnym charakterem tego eksperymentu moralnego, nad kontrowersyjnością filozoficznego przesłania, nad skalą użytych środków artystycznych.

Jednego wszakże nie można odmówić filmowi: śmiałości i ambicji, które są wyznacznikami walorów intelektualnych i politycznych. Tam, gdzie zachwiana zostaje egzystencja człowiecza, gdzie zadaje się ciosy konstrukcjom wspierającym ład i porządek moralny, muszą pojawić się wynaturzenia. Nie tylko jako konsekwencja, przede wszystkim jako protest. Takim głosem „z dołu" okazało się „zbrodnicze życie Pascuala Duarte".

WOJCIECH WIERZEWSKI

PASCUAL DUARTE, reż. Ricardo Franco, Hiszpania

Reżyser Marcel Łoziński i operator Jacek Petrycki
Jury punktuje wszystko

Już nie wiadomo, co jest inscenizacją

Nakręcają nas!

Dokumentalista Marcel Łoziński, tegoroczny laureat festiwalu w Krakowie, pracuje nad filmem średniometrażowym „Jak żyć?". Pojechaliśmy za nim do miasteczka S., na obóz dla młodych małżeństw.

* * *

— Leszcze biorą?
— Dreszcze biorą!

I zaczyna lać. Stoimy pod daszkiem stołówki. Megafon na sośnie gra. Co chwila ktoś wychodzi z obiadu i zatrzymuje się pod daszkiem, obok faceta z wędką. W domku ktoś zagadał: Sing sing, kochaneczku mój.

— A co to za tablica z punktami? — pytam.

— To małżeństwa są punktowane — mówi mi dziewczyna, ta sama, która otwierała bramę. Jest duża, umalowana jak Mary Pickford i zaciąga, bo się urodziła we Wrocławiu, jej trzy koleżanki też zaciągają i wszystkie są z Ełku.

— To jest punktacja na najlepszą rodzinę. Tu są dni, a tu są stopnie. U mnie, proszę zobaczyć: było +3, a dziś mam —3.

— Za co?

— Nie brałam udziału w q u i z i e.

— Albo w jadalni — mówi druga — jak ktoś krzyknął na dziecko przy śniadaniu, zaraz minus. A w ogóle to tu nie ma żadnego programu. Nudno tu jest. Zdaje się, dziś mają być trzy westerny...?

— No, a filmowcy? — mówię — to przecież też atrakcja.

— Był raz wieczorek i na tym wieczorku kręcili.

— Jak to było?

— Pary miały się prezentować. Wywoływali numer domku, trzeba było powiedzieć swój numer i w tango. Ci z domku 43 najpierw nie chcieli tańczyć, potem ten mąż zatańczył z żoną jednego działacza i ona, ta z 43, wyszła z sali, trzasnęła drzwiami. Niby że scena zazdrości. Oni to wszystko filmowali. Te dwie pary to są chyba podstawione, wie pan?

Chodzą z kamerą. Tam, między domkami. Filmują nas jak jemy. Dziś też chyba będą, bo żarówki wkręcone. A tak, to nie ma co robić.

* * *

Z megafonu na sośnie słychać kobzę. Dzieci pod daszkiem grają w ping-ponga, bo tu jest nawet przechowalnia dzieci. Domki stoją okno w okno. Z jednej strony las sosnowy, z drugiej jezioro. Teren ogrodzony siatką.

Jury śledzi małżeństwa — jury tajne — żeby potem przyznać nagrodę, pralkę automatyczną. Filmowcy śledzą wszystkich. A my śledzimy filmowców i obóz.

APEL WIECZORNY

Maluchy ustawiają się na linii narysowanej na piasku. Kamera w środku, koło flagi.

— Baczność! Grupowi do raportu wystąp. Przemyśl, Ełk, reszta świata.

Nasza znajoma dziewczyna trenuje śmiech „kresowy". Kiedy była u koleżanki w Ełku na w ó d c e w e s e l n e j, też się tak śmiała, ale nie mogli

poznać kto, bo ona to robi przez nos. Najpierw długi pisk: Iiiiii... — potem nosowe ha-ha-ha!

— Przestańcie szumieć, tu jest apel! Polecam zorganizować zabawę taneczną. Podpisano: Komendant Obozu. Spocznij! Przywołuję obóz do porządku. I telewizja niech nam teraz nie przeszkadza (ekipę WFD nazywają telewizją). Uwaga! Wczoraj w nocy niezidentyfikowana grupa przechodziła przez ogrodzenie. Znacie tę grupę?

— Nie znamy, bo same tyłki było widać.

— Nie zabraniamy wchodzenia. Od tego brama, są schody wylane, a nie przez płoty.

— Dziś wzywaliśmy na konkurs warcabowy, nikt się nie zgłosił. Przypominam, że wszystkie te konkursy liczą się do „wzorowej rodziny". Dzieci, proszę ładnie się ustawić i cichutko być. Nie bawić się koło kabla!

Z boku, pod sosną, siedzi na stołku pani Paszkowska, dźwiękowiec, ze swoim sprzętem. Czeka.

— Chciałbym udzielić nagany koleżance z d o m k u 43... — oho, kamera się włącza — postawa koleżanki na zabawie była aspołeczna! Obóz baczność!

Wygląda na to, że już koniec apelu. A filmowcy niewiele z tego kręcą.

Po pół godzinie, kiedy wracamy z kolacji, tam jeszcze stoi grupka. Awantura? Powiedzmy, wymiana zdań w kręgu mężczyzn. Nad nimi na długiej wędce wisi bańka mikrofonu. Kręcą.

— O co poszło?

— Jeden miał pretensje do kaowca, że za mało imprez, kaowiec uciekł przed chwilą.

Teraz do faceta w czarnej wiatrówce podchodzi dziewczyna, chyba jego żona, odciąga go w stronę boiska. Wędka z mikrofonem wycofuje się. Reżyser do kamery:

— Na nich, idioto, co ty robisz, na nich!

Petrycki z okiem w kamerze odpowiada spokojnie:

— Niech mi ktoś przejdzie przez pierwszy plan — i Łoziński natychmiast przebiega przed kamerą, robiąc nieostrość. Para się oddala. Operator „prowadzi ich" transfokatorem, aż wychodzą z pola widzenia.

— Dobra, mamy to.

ROZMOWA Z MARCELEM ŁOZIŃSKIM

— To była inscenizacja?

— Nie, awantura sama wybuchła. Wiedzieliśmy, że Wojtek (ten w czarnej wiatrówce) jest nabuzowany na kaowca. Ale apel się skończył, a Wojtek nic, więc odeszliśmy. On widział, że nas już nie ma i zaczął się kłócić, wtedy zawróciliśmy i szybko zaczęliśmy to kręcić.

— To jest wasz człowiek?

— Tak, ta para przyjechała tu z nami. Małżeństwo z domku 43 też.

— Czy przyjechał Pan z gotowym scenariuszem?

— Nie z gotowym scenariuszem, a tylko z pewnym pomysłem. Znam takie imprezy jak ta. Jest tu 30 młodych małżeństw z różnych miast, z różnych środowisk. Część z nich przyjechała z nadzieją załatwienia własnych spraw między sobą. Dla mnie jest to świetna okazja pokazania pewnych konfliktów jakby w zagęszczeniu. Badamy, na ile forma „zorganizowanego szczęścia małżeńskiego" się sprawdza.

Przewodnim motywem życia na obozie — a także naszego filmu — jest konkurs na wzorowe małżeństwo. Obóz i wszystko, co się tu dzieje, jest autentyczne, wtopione w ten obóz.

— A na czym właściwie polega konflikt?

— Ten w czarnej wiatrówce, energiczny, aktywny — działa. Bez naszej interwencji dostał się do rady obozu, a nawet do jury. A para z domku 43 — odwrotnie: w nic się nie włącza, nie bierze udziału w konkursach, spóźnia się na apele... Ale to nie jest tak, że ja im mówię: spóźniajcie się. To wychodzi samo.

— A co punktuje jury?

— Wszystko. Mam tu wypisane: wzajemne stosunki między małżonkami, częstość przebywania razem, publiczne okazywanie sobie wyrazów sympatii, sprzeczki, stosunek do dzieci, udział w imprezach, w quizie itd., itd. Czystość... Wygrają ci, co będą mieli najwięcej punktów z e w s z y s t k i e g o.

— Film się zakończy rozstrzygnięciem konkursu?

— Potem przewidujemy jeszcze dyskusję nad wynikami i scenę we czworo, taka mocna rozmowa między dwoma małżeństwami. Tam się powinny zetrzeć, już wprost, te dwa poglądy. Właśnie to: jak żyć? Powinno się okazać, czy oni po tym obozie są bardziej do siebie, czy przeciwnie.

— A więc inscenizacja?

— Przez cały czas obserwujemy te dwa małżeństwa od środka. Posługujemy się w tym celu psychodramą. Jest to jakiś rodzaj inscenizacji, ale nie na zasadzie odgrywania kogo innego. Ci ludzie są tak dobrani, że pasują do naszej koncepcji.

Skręciliśmy już taką scenę między działaczem a jego żoną. Ona ma do niego pretensje, że za bardzo się udziela, a za mało ma czasu dla niej.

— Na ile to mogło być szczere?

— Jakieś podstawy mogła mieć... Z drugiej strony, fakt, że oni grają niezupełnie siebie, daje im poczucie bezpieczeństwa, a nam pozwala na pewne manipulacje. Ponieważ są to nasi ludzie, mamy więc prawo i ich zgodę, by wnikać w ich życie. Możemy nimi sterować po to, aby nasza myśl wypadła precyzyjniej. Np. możemy narzucić tonację sporu. Jest tu z nami specjalista, pan Andrzej Samson z Ośrodka Terapii Rodzin, i on przygotowuje psychodramy.

— Więc będą to jakby dwa filmy? Jeden psychologiczny, drugi — reportaż z obozu?

— Nie, dążymy do pełnej jednolitości. Chcemy, żeby to, co jest inscenizowane, w niczym nie odbiegało od dokumentu. Nie pierwszy raz stosuję tę metodę.

Nasi „aktorzy" zostali już kupieni, są bliżej z obozem niż z nami. Jestem nieraz zaskoczony, że to, co chcieliśmy osiągnąć za pomocą namowy, dzieje się samo, a my to tylko łapiemy — tak jak tę kłótnię po apelu.

Chcemy przeprowadzić pewną myśl, a zarazem uniknąć fałszu. Nie naginać życia do naszego zamiaru, nie upraszczać. Nie interesuje mnie ani czysty dokument, ani fabuła z aktorami.

Robiąc „czysty dokument" — tylko patrzymy. W fabule — posługujemy się wymyślonymi schematami. Staram się wyciągnąć korzyści z obu metod: fabularnej i dokumentalnej. Plusem fabuły jest precyzja. Plusem dokumentu — brak fałszu. Ktoś powiedział: realizować film, to znaczy znaleźć moment równowagi między własną ideą — a sugestiami rzeczywistości. Staram się wpłynąć na rzeczywistość, a następnie stworzoną sytuację traktować jako otwartą.

— To jest właśnie ten „scenariusz-maleństwo", proponowany dokumentalistom przez Dżigę Wiertową, o którym Pan kiedyś pisał?

— Taka „łączona" metoda jest dla mnie ideałem. Najfajniejsze na tym obozie jest to, że już naprawdę nie wiadomo, co jest inscenizacją, a co życiem. Pracujemy w bardzo małej, zaprzyjaźnionej ekipie i myślę, że do nas też już się wszyscy przyzwyczaili. Jest ze mną Jacek Petrycki — operator, Halina Paszkowska — dźwiękowiec, Jerzy Tomaszewicz — kierownik produkcji, asystują: Jerzy Diadłowicki, socjolog, i Andrzej Samson, psycholog.

— Ma Pan dobry sprzęt.

— Nie narzekam. Jest to pierwszy film dla Wytwórni Filmów Dokumentalnych — a więc, zaznaczam, przeznaczony dla kin — robiony na taśmie 16 mm. Potem materiał będzie przekopiowany na 35 mm. Jest to metoda powszechna na świecie, u nas wciąż nowość. Tylko za pomocą lekkiej, ręcznej kamery można uchwycić pewne sprawy. Taki film, jak nasz, byłby nie do pomyślenia na 35 mm. W WFD jest teraz dobra atmosfera dla takich eksperymentów. Cieszę się, bo właśnie dzisiaj odebrałem nową porcję taśmy.

ROZMOWA Z KOBIETĄ Z MIASTECZKA

Następnego dnia pogoda się nie poprawiła. Filmowcy kręcili w domku 43. Wyszedłem więc sam poza ogrodzenie. W lesie ciepło, ziemia paruje. Z piaszczystej górki zjeżdża wóz, na wozie — stara kobieta.

— A gdzie to pan idzie? Może podwieźć?

— A Pani gdzie jedzie? Można się zabrać kawałek? — Usiadłem na desce, jedziemy powoli przez las i rozmawiamy.

— Widzi pan, jak tu ładnie? — Opowiadam o obozie dla młodych małżeństw. Stara kobieta trzyma lejce i mówi:

— Przed wojną to tu było dla młodzieży więcej rozrywek. Harmonia, skrzypce. Orkiestra nocą szła nad jezioro, na plaży były tańce, w remizie strażackiej, w ratuszu... U nas w mieście stało wojsko — I Pułk Ułanów Krechowieckich. To i było weselej.

TADEUSZ SOBOLEWSKI

Zdjęcia: JERZY TROSZCZYŃSKI

Tu jest apel!

18 BRUMAIRE'A I ŚWIĘTA RODZINA

Spotkanie z ALEXANDREM KLUGE

Kluge: — Staramy się formować politykę filmową

Fot. Rudolf Dietrich

Film „Mocny Ferdynand" Alexandra Klugego. Scena nr 149, ostatnia.

W samochodzie Ferdynand Rieche, przykuty do jednego z policjantów. Naprzeciw reporter Klaus Altmann.

ALTMANN: Dlaczego strzeliłeś?

RIECHE: Strzeliłem, bo miałem broń.

ALTMANN: To nie jest odpowiedź. Co cię do tego skłoniło?

RIECHE: Robi mi się niedobrze, gdy myślę o tym, co wiemy o pewnych grupach, które obserwujemy. Robi mi się niedobrze, gdy myślę, że tylko biegam i nie mam prawa działać. Jesteśmy przygotowani i sprawni. Strzeliłem, by na nas zwrócić uwagę.

ALTMANN: Tylko dlatego? Może działałeś z pobudek politycznych?

RIECHE: Z troski o sprawy bezpieczeństwa publicznego. Chciałem udowodnić, że zabójca może dostać się do ministra mimo obstawy, że w każdym przypadku możemy dokonać tego samego, jeśli przejdziemy do obozu wroga. To znaczy — nasze usługi są potrzebne. Uwierz mi, to był naprawdę tylko „strzał oznajmujący". Celowałem w ścianę za ministrem. Pocisk miał przelecieć pół metra przed jego twarzą.

ALTMANN: Czy jesteś zadowolony z tego sukcesu?

RIECHE: Oczywiście, że nie.

ALTMANN: Czy liczyłeś na coś więcej?

RIECHE: Trzeba się jakoś samorealizować.

ALTMANN: Strzałem zza węgła?

RIECHE: Musimy, ponieważ nie wcielimy w życie tego, do czego jesteśmy powołani. Jesteśmy realistami.

ALTMANN: Twój cel praktyczny?

RIECHE: Rozpracowałem wszystko. Najważniejszy cel to otrzymanie pozwolenie na robienie tego, do czego czujemy się powołani.

ALTMANN: Strzał do ministra, który wybił mu zęby i spowodował uraz głowy; czy to był właśnie ten krok do osiągnięcia celu?

RIECHE: Już powiedziałem: to był feralny strzał.

ALTMANN: Chwaliłeś się przed chwilą swoimi umiejętnościami i zdolnościami, a jak przyszło do czego, źle celowałeś.

RIECHE: To nie był niecelny strzał, tylko poruszył się minister.

ALTMANN: Powinneś był to uwzględnić.

RIECHE: Tak. Uwzględniłem.

ALTMANN: Naprawdę chciałeś się oddać policji po strzale?

RIECHE: Policjanci z 14 Komisariatu nie złapali mnie. Ale funkcjonariusze z Sicherungsgruppe z Bonn są młodzi, lepiej biegają i przeszli stosowne przeszkolenie. Tak samo jak ja. Można więc założyć, że zawsze złapią zabójcę po oddaniu strzału. Pozwala to karać przestępstwa, nie zapobiega jednak zamachom.

ALTMANN: Ryzykowałeś świadomie? RIECHE: Tak, naprawdę. (Wyrywa mikrofon. Trzyma go tak, że reporter nie może przeszkadzać. Odpowiedź będzie dłuższa, niż chce pytający.). Taktyka, jak twierdzi nasz przeciwnik, a my na pewno chcemy uczyć się od niego, jest rozciągnięciem strategii na działalność praktyczną. Jeżeli wstawimy słowo „zamiary" w miejsce słowa „strategia", wtedy czynnik niepewności, który dotyczy wszystkiego, co robimy, musi mieć wpływ na indywidualne działanie. (Oddaje mikrofon). Nie można prowadzić żadnej fabryki bez ryzyka.

ALTMANN: Mógłbyś wyrazić się jaśniej?

RIECHE: Tak, chętnie. Przestrzeliłem policzek ministrowi, ponieważ nasze życie nie ma precyzyjnego celu, dlatego nie zawsze strzela się do celu precyzyjnie.

Rieche oparł się głębiej. Po raz wtóry przemawiał do milionów. Tyle o nim, wywiad skończony.

— Niezbędne jest zrozumienie nacjonalizmu i faszyzmu. Jeśli spotkasz nazistę, najczęściej będzie to człowiek prosty i przyjazny, którego nie posądzisz o nadmiar energii. Faszyzm chce wchłonąć takich ludzi, ukierunkować organizacyjnie ich energię. Faszyści są więc materialistami okolicznościowymi.

Faszyzm rozrasta się trojako: jako kierunek burżuazyjny; jako kierunek rewizjonistyczny socjaldemokratów, którzy starają się pozyskać wsparcie mas obietnicami (słowami); jako właściwy faszyzm, który usiłuje zawładnąć energia mas nie tylko obietnicami (słowami) ale także czynami — działanie bardziej materialistyczne w porównaniu z systemami opartymi na założeniach idealistycznych, ale, w pełnym rozumieniu, nie jest i nie może być nigdy wyrazem prawdziwego materializmu.

Rozmawiam z Alexandrem Klugem w trzy godziny po wręczeniu mu nagrody FIPRESCI w Cannes. Na nasze głosy nakłada się szum morza i samochodów.

— W RFN działają rzecznicy represji. Z drugiej strony jest coś, co nazwałbym „nowym subiektywizmem"; to postawa i poglądy „złotej młodzieży" w sztuce, przemyśle i polityce. Sądzę, że represyjność wzrasta. Należy ją rozpoznać, także jej prawa i instrumenty, ale zachować wiarę w przyszłość, postawić na długoterminową nadzieję. Bowiem na dłuższą metę represja nie sprawdza się, przestaje funkcjonować. Nie wolno poddać się propagandzie przemocy. Represja chce się przekształcić w samoistną siłę, jest nią niekiedy, jednak niedługo, gdyż kapitalizm nie potrafi tworzyć wartości istotnych i trwałych. Jeśli coś potrafi, to tylko zorganizować przywłaszczanie.

Także faszyzm nie tworzy żadnych wartości, tylko potrzebuje cudzej pracy i energii, które zatraca. Broni swego istnienia gorliwością, posuwa się nawet dalej, niż przewidywały rozkazy.

Kluge ma czterdzieści cztery lata. Mieszka w Monachium. Debiutował w roku 1966, zrealizował już sześć filmów: „Pożegnanie z dniem wczorajszym" (Srebrny Lew w Wenecji), „Artyści pod cyrkową kopułą: bezradni" (Złoty Lew w Wenecji), „Wielki zasiek", „Dorywcza praca niewolnicy", „W niebezpieczeństwie i dużej biedzie droga pośrednia wiedzie do śmierci" (razem z Edgarem Reitzem) i „Mocny Ferdynand".

— Napisałem „Jawność i doświadczenie", książkę o organizacji życia w republice proletariackiej i republice burżuazyjnej. Udowadniam w niej, że są dwie podstawowe strefy społeczne: fabryka i rodzina. Tworzą one prawdziwego człowieka. Dlatego życie publiczne, regulowane przez państwo i politykę, jest tylko organizacją, nie koniecznością; tak rozumiane elementy publiczne nie

Kina bojkotowały

„Mocny Ferdynand"

są istotne. Wszystko, co wiąże się z działalnością fabryki, wyraża się procesami dialektycznymi — to moje podstawowe zainteresowanie i przyczyna zrealizowania „Mocnego Ferdynanda".

Nie tylko filmuje, także pisze. Ma w dorobku kilka książek: „Upadek VI Armii", „Jawność i doświadczenie" (napisaną z Oskarem Negtem), „Procesy nauczania ze śmiertelnym skutkiem" i „Życiorysy — lista obecności na pogrzebie". Jego credo jako filmowca i pisarza:

— Wierzę, że różnice klasowe, że walka klas jest nie tylko zewnętrzna, lecz także wewnętrzna; chodzi o percepcję, o metody organizowania lub tłumienia świadomości. Postępujemy stronniczo, jeśli odwołujemy się do tej aktywności, która została już wyciszona przez szkołę i uniwersytet. Zasadniczym celem wychowania, nauki i sztuki jest organizowanie zbiorowego doświadczenia mas. Wszystkie inne aspekty sztuki są mało interesujące i bezużyteczne. Jeżeli człowiek jest wyobcowany z rzeczywistości, jego język będzie także wyobcowany.

Kino — literatura — społeczeństwo. Kluge ma jasny pogląd w tych sprawach.

— Pisanie i filmowanie to są dwie różne płaszczyzny. Wolę robić filmy, ale pisaniem mogę wyrazić się lepiej, mogę dać teoretyczne wytłumaczenie życia praktycznego. Kokosch, teoretyk marksizmu, redaktor „Die Rote Fahne", powiedział: „Nie ma niczego tak praktycznego, jak dobra teoria" i wydaje mi się, że marksiści wiedzą o tym. Z drugiej strony teoria nie wyczerpuje nigdy konkretności; należy nie tylko pisać książki, kręcić filmy, wymyślać teorie, ale organizować się w grupy, dopracowywać wzorce postępowania. Najtrudniej związać się z rzeczywistością i wyrazić to, do czego brak jeszcze doświadczenia.

Na ubiegłorocznym festiwalu w Locarno wystąpił na konferencji prasowej i analizował „Kochajmy się" Krzysztofa Wojciechowskiego; dostrzegł w tym filmie zapis dokumentalny, który reżyser realistycznie przetworzył i wsparł formami wyższymi — symbolami. W „Mocnym Ferdynandzie" nie ma symboli, ale jest obserwacja rzeczywistości zamieniona w groteskę.

— Zrealizowałem tylko jeden film dokumentalny — „W niebezpieczeństwie i dużej biedzie droga pośrednia wiedzie do śmierci". Oczywiście, są dwa sposoby robienia filmów, oba znane od zarania kina; można je nazwać „à la Lumière" i „à la Méliès".

Jeżeli chcę pokazać to, do czego niektórzy dążą, jakie mają zamiary typy w rodzaju Ferdynanda Riechego, jak będą zachowywać się w sytuacjach kryzysowych, na przykład podczas generalnego strajku, katastrofy lub wojny domowej — wtedy robię film fabularny. Jeżeli jednak te sytuacje nie są tylko potencjalne, jeżeli spełnia się zagrożenie — wtedy robię dokument. Nie mogę stosować metody dokumentalnej, gdy sprawa istnieje jedynie w mojej głowie, jest rezultatem mojej oceny świata i moich przewidywań.

Przykład pierwszy: chilijska generalicja i armia prezentowały się pokojowo i sympatycznie w

Film to przede wszystkim sprawa wyobraźni

„Pożegnanie z dniem wczorajszym"

czasach prezydenta Allende. Ci sami ludzie przemienili się nagle w krwawą juntę, w instrument bezwzględnej represji. Film dokumentalny potrafi zarejestrować ten fakt, ale nie potrafi go wytłumaczyć, nie umie wydobyć potencjalnego niebezpieczeństwa, które już było wcześniej, kiedy ci wojskowi zasługiwali na miano „dobrych".

Przykład drugi: kolonialna armia portugalska pełniła rolę jednoznacznego instrumentu represji. Pewnego dnia ta „zła" armia włączyła się do puczu, zaczęła, w pewnym stopniu, przyczyniać się do realizacji programu lewicy.

Przemiany w armii chilijskiej i portugalskiej warte są teoretycznej refleksji. To bardzo ważne, by rozumieć takie procesy dziejowe.

Bohaterem groteskowego filmu Klugego jest Ferdynand Rieche, szef straży fabrycznej, pozornie śmieszny, naprawdę groźny: rozprzestrzenia faszyzm.

— Ferdynanda Riechego gra Heinz Schubert, wychowanek Brechta, przede wszystkim aktor telewizyjny, bardzo ceniony przez robotników. Jest dla nich modelowym i autorytatywnym bohaterem. Jest także autorytatywny dla tych, którzy nie mają autorytetu w moich oczach. Występując w telewizji mówi do robotników prosto, ich językiem, ma ich za sobą. W moim filmie zagrał zupełnie inną rolę.

Filmy w rodzaju „Mocnego Ferdynanda" nie mogą liczyć na jednoznaczne reakcje. Doświadczył tego Kluge.

— Przyjęcie w Cannes było interesujące, na ogół po mojej myśli. W RFN wyświetlano film tylko trzy tygodnie, krytycy zareagowali z pozycji filologicznych, próbowali dowieść, że może być przykry dla widzów. Dyskutowano, czy jest rzeczą właściwą śmiać się z represji, czy — pytano — ten śmiech nie jest chwytem poniżej pasa.

Zapala papierosa, po namyśle:

— Uważam, że śmiech to forma krytyki. Cierpienia rodzą protest, nawet w postaci komiksu. Jeżeli pojawia się represja, powinien znaleźć się ktoś, kto dostrzeże także jej śmieszności, podstawowe założenie obróci w żart, uczyni z niej... komiks. To też forma walki!

Sytuacja kina zachodnioniemieckiego.

— Staramy się sami formować politykę filmową. Przeprowadzaliśmy ostry atak na kino amerykańskie, przeciwstawiamy się jego interesom produkcyjnym. Amerykanie chcieliby skolonizować Europę Zachodnią, odstawić na bok nasze kino.

Nie jest trudno zdobyć pieniądze na realizację filmu, nawet politycznego. Jesteśmy dobrze ustawieni organizacyjnie. Trudności pojawiają się gdzie indziej. Działa u nas sieć komercjalnych kinoteatrów, zrzeszonych w syndykacie, monopolizujących wszystko. Te trzysta kinoteatrów tłumi trzy tysiące pozostałych kin. Zbojkotowały „Mocnego Ferdynanda"; mniej chodziło o sam film, bardziej o nas, o naszą politykę filmową.

Kinematografia i telewizja są związane ze sobą. Telewizja asygnuje rocznie trzydzieści cztery miliony marek na filmy dla kin, które dopiero po dwóch latach mogą być pokazane na małych ekranach. Zmusza to producentów do zawierania kontraktów z twórcami. Druga korzyść dla nas: kino to przede wszystkim sprawa wyobraźni, a nie odpowiedzialności społecznej; natomiast telewizja — odwrotnie. Tak to ujmuję, gdyż mamy za mało wyobraźni, nadto wyplenia ją biurokracja.

Sytuacja artystyczna.

— Każdy nowy film jest różny od poprzedniego. Herzog jest antologistą kina zachodnioniemieckiego, jego Heideggerem, Wenders — zmysłowcem, Schlöndorff — realistą; wszyscy oni, przyjmując nawet zły kierunek teoretyczny, potrafią robić dobre filmy. Myślę, że w tej chwili nasze kino jest różnorodne, że przyczynia się do rozwoju sztuki filmowej. Z drugiej strony mamy nadmierne skłonności do subiektywizmu i narcyzmu.

Startowaliśmy w roku 1962; ten wysiłek, mimo szerokiego spektrum, nie poruszył nas. Nie było też żadnej wiodącej „fali", tylko próby tworzenia kina — od komercjalnego do podziemnego. Zależy nam na utrzymaniu tej szerokiej skali, a nie na stwarzaniu jednego kierunku. Różnorodność, tak, to najlepsze słowo. Łąka tysiąca kwiatów. Nie wierzę, że jesteśmy u szczytu jakiejś „fali", a potem spadniemy. Fala falą, ale przede wszystkim chodzi o kontynuacje. Nie są one sprawą ducha czy inwencji autorskiej, lecz zbiorowego dążenia — kolektywizmu. Herzog współpracuje ze Schlöndorffem, choć nienawidzą się z całego serca. W ramach tej konkurencji formują się procesy kolektywne. Wierzę tylko w te procesy.

Kluge powiedział mi przy innej okazji, że pamięta tysiąc cytatów z klasyków marksizmu. Powraca do tego tematu — aforystycznie:

— Najlepszym ze znanych mi filmowców był... Karol Marks. Pisma Marksa to jedna z najlepszych form literatury. Jego praktyczna myśl nie ma nic wspólnego z kurzem bibliotek. Można się wiele nauczyć. Także groteskowego i ironicznego mówienia o rzeczach. Na przykład o 18 brumaire'a Bonapartego i o „Świętej Rodzinie".

ALEKSANDER LEDÓCHOWSKI

Drugie życie kina

POCZĄTEK FLIRTU

kina i telewizji, jeszcze nieśmiały, w którym obie strony były skłonne do kompromisów, do dostrzegania i dyskontowania wyłącznie cech dodatnich — to niewątpliwie połowa lat pięćdziesiątych, kiedy w Stanach Zjednoczonych m.in. przeniesiono z małego ekranu na duży sztukę Paddy Chayefsky'ego **MARTY** (1955), przypominaną teraz przez naszą telewizyjną Filmotekę Arcydzieł. Pamiętamy: flitr doprowadził do mariażu. Początkowo współżycie było idealne, potem — gdy TV zdominowała kinematografię (puste sale kinowe) — przyszły lata zniechęcenia małżeńskiego, boczenie się, próba podziału majątku, wreszcie nadszedł okres spokojnego pogodzenia, wzajemnej tolerancji, odnalezienia przez każdego z partnerów własnego miejsca w stadle.

„Marty" nie był dziełem jedynym w tym nurcie przenikania kina i telewizji, ale jako utwór niezwykle symptomatyczny dostąpił wielu zaszczytów (4 Oscary w 1955 r., dwie liczące się nagrody nowojorskich krytyków, „Złota Palma" w Cannes) i wpisany został do złotej księgi współczesnej klasyki filmowej. Czym się tak bardzo zasłużył?

Sztuka Paddy Chayefsky'ego, jednego z czołowych przedstawicieli elity intelektualnej USA, zainscenizowana dla telewizji rok przed powstaniem filmu również przez Delberta Manna, to dramaturgicznie doskonale wyważone, bogate w trafne obserwacje studium psychologiczno-obyczajowe o nieprzemijających walorach literackich. Nagrodzone Grand Prix Widowisk TV 1954 zainteresowało istniejącą od 1947 roku niezależną, pozahollywoodzką spółkę produkcyjną H-H-L (Hecht—Hill—Lancaster), która zwróciła się do autora o prawo zaadaptowania jego utworu dla kin. Chayefsky zgodził się pod warunkiem osobistego nadzorowania filmu. Reżyserię powierzono wypróbowanemu autorowi adaptacji TV — Delbertowi Mannowi. Wybór ten był korzystny i dla pisarza, i dla producentów, eliminował bowiem moment niespodzianki, jeśli idzie o walory inscenizacji, stwarzał jednak niebezpieczeństwo prostego powtórzenia głośnego widowiska, a więc swego rodzaju zdrady specyficznych środków wyrazowych kina na rzecz estetyki telewizyjnej. Tak też się stało. Kinowy „Marty" okazał się pozornie wierną repliką widowiska telewizyjnego, ale — o dziwo! — to właśnie w pewnym sensie przesądziło m.in. o ponownym sukcesie Chayefsky'ego i Manna (Oscar za reżyserię!).

Aby zrozumieć ten pozornie paradoksalny fakt, należy spojrzeć na filmowego „Marty'ego" historycznie. Dzisiaj, kiedy granice między kinem i TV zatarły się niemal całkowicie, a spory o specyfikę dwu pokrewnych dziedzin sztuki widowiskowej toczą się na najwyższych piętrach teoretycznego dociekania, jesteśmy przyzwyczajeni do oglądania w salach kinowych społecznych pejzaży, środowisk i bohaterów, które w formie prostej, niemal reporterskiej relacji nigdy nie pojawiały się w filmach dawnego Hollywoodu. Właśnie „Marty" i inne utwory ekranowe o podobnym telewizyjnym rodowodzie (głośnych „Dwunastu gniewnych ludzi" Lumeta) były pierwszymi zapowiedziami przełomu.

Trzydziestokilkuletni, niezbyt urodziwy Marty Piletti, ekspedient rzeźnickiego sklepu, mimo że darzony zachłannym na włoski sposób uczuciem swej owdowiałej matki oraz neutralną sympatią grona przyjaciół, żyje samotny ze swymi kompleksami. Jest skromny, nieśmiały, delikatny i pełen poczucia godności osobistej. Na potańcówce spotyka równie bezradną wobec życia nauczycielkę Klarę i właśnie z nią, wbrew oporom matki i stanowisku przyjaciół, postanawia podjąć próbę ustabilizowania swej egzystencji.

Ta prosta opowieść uzyskała rangę dojrzałego dramatu psychologicznego przede wszystkim dzięki znakomitym kreacjom odtwórców głównych ról — Ernesta Borgnine'a i Betsy Blair. Ale o pełni sukcesu zadecydowało wtopienie duchowych perypetii tej pary w realistycznie nakreślone i świetnie sfotografowane (Joseph LaShelle) tło społeczno-obyczajowe. Intymnie kadrowane sceny kameralne (dużo zbliżeń i planów średnich) przeplatają się tutaj z wnikliwie zaobserwowanymi pejzażami ulicznymi Nowego Jorku oraz scenkami rodzajowymi — w bistro, na dancingu... Wszystko to wzbogacone potocznym językiem dialogów i dyskretną muzyką Roya Webba było przed 22 laty czymś nowym, zaskakująco dużym.

Ale „Marty" to nie tylko przykład ekspansji na duże ekrany estetyki telewizyjnej, oscylującej między teatrem a kinem. To jednocześnie jeden z pierwszych, zarejestrowanych na taśmie, wycinkowych obrazów współczesnej „cywilizacji telewizyjnej". Proszę się przyjrzeć tym biernym wobec życia, młodym ludziom błąkającym się między telewizorem a zeszytami komiksów; albo Klarze samotnej mimo obecności rodziców zagapionych w ekran telewizora...

Chayefsky stawia przed nami lustro?

LESZEK ARMATYS

Betsy Blair i Ernest Borgnine

„De facto" Donio Donewa

DLA DOROSŁYCH I DLA DZIECI

ciąg dalszy ze str. 16

Christo Topuzanowa o tematyce antywojennej, wycinankowy film dla dzieci „Nożyczki i chłopiec" tegoż reżysera, „Dziura" Zdenki Dojczewej. Wyróżniają się one postawą obywatelską, dynamiką spojrzeń, charakterystyczną obrazowością, indywidualnym charakterem. Zbiór nagród międzynarodowych powiększa się o największą — nagrodę Międzynarodowej Federacji Krytyki Filmowej (FIPRESCI) na III Międzynarodowym Festiwalu Filmu Animowanego w Mamai (1970); jest to światowe uznanie dla szkoły bułgarskiej. Kino animowane zaczyna coraz skuteczniej przenikać w ważne sfery życia społecznego, odkrywać zasadnicze treści w złożonej współczesności, coraz częściej wprowadzać problematykę społeczną. Krytykuje nieporządki w budownictwie („De facto" Donewa), bezmyślne wycinanie lasów („Chrońcie lasy" Panowa), współczesne filisterstwo i konformizm („Melodramat" Andonowa i „Świerszczyk" Bogdanowa), oddawanie hołdu bożyszczom naszych czasów („Idol" Czawdarowa), głupotę („Mądra wieś" i „Trzech durniów" Donewa).

Istotnym momentem działalności twórców w ostatnich latach jest zwrot w stronę najmłodszego widza. W dążeniu do stworzenia kina zaangażowanego w problemy obywatelskie animatorzy bułgarscy dość długo lekceważyli publiczność dziecięcą. Ostatnie kilka lat jednak przyniosło obfitą produkcję dla dzieci, zróżnicowaną pod względem tematycznym i gatunkowym — od bajki ludowej „Koguci grosz" po film instruktażowy o zasadach poruszania się po ulicach, od serii „Żoro, Szaro i Mara" po impresję „Cudowny kogut z cukru". Stopniowo wyzbyto się obaw, że dzieci nie są w stanie zrozumieć języka współczesnego filmu animowanego. Pogląd ten ustąpił miejsca zróżnicowanemu podejściu do publiczności dziecięcej. Coraz częściej rozpatruje się możliwość szerszego wprowadzenia słowa do filmu rysunkowego lub wycinankowego, przeznaczonego nie tylko dla dzieci. Nie chodzi, oczywiście, o dodatkowy komentarz; lekceważone przez długie lata słowo kryje w sobie nie wykorzystane możliwości twórcze.

W maju br. na XIII Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie przyznano filmowi „En passant" reż. Stojana Dukowa jedną z Nagród Głównych. Wysokie uznanie widzów i krytyki szkoła animacji zdobyła dzięki swemu zaangażowaniu, mistrzostwu obrazowego myślenia i interpretacji zjawisk, umiejętnościom uogólniania odrębnych przypadków, ujawniającego istotne rysy charakteru narodowego.

W 1976 r. powstaną w Bułgarii 23 filmy animowane. Wiele z nich reprezentować będzie tematykę dziecięcą; są to m. in. obrazy Radki Byczwarowej „Rybie oko" i „Fokus-mokus-preparatus", „Żoro, Szaro i Mara — podróżnicy" Projko Projkowa, „Nowe przygody dwóch żabek" Rumena Petkowa i „Rączka-rękawiczka" Iwana Weselinowa. Todor Dinow zrealizuje film „Plama" o prawdziwych wartościach życia i odpowiedzialności artysty. Do kategorii filmów-analiz socjologicznych zaliczyć można również „Smoka" i „Muzykalne drzewo" Donio Donewa, „Komisje" Penczo Bogdanowa, „Małego" Genczo Simeonowa. Ujemne strony cywilizacji technicznej rozpatrują Georgi Czawdarow w „Dziesiątym kręgu piekła" oraz Zdenka Dojczewa w „Niedokończonych etiudach" i „Hura na nosorożca".

ALINA IWANDŻIJSKA
(Sofia — Press)

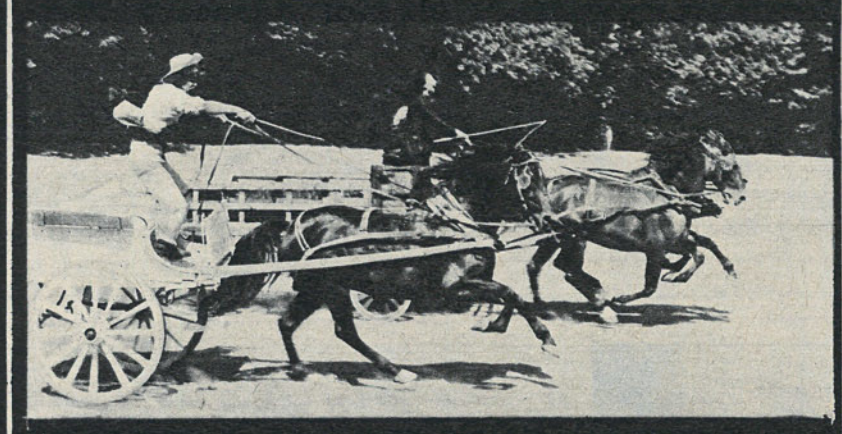
Przed premierą

WIELKA PODRÓŻ AGATY SCHWEIGERT

NRD, 1972

Reżyseria: JOACHIM KUNERT. Scenariusz na podstawie opowiadania Anny Seghers: Hans Müncheberg i Joachim Kunert. Zdjęcia: Wolfgang Pietsch. Muzyka: Gerhard Wohlgemuth. Scenografia: Peter Wilde. Wykonawcy: Helga Göring (Agata Schweigert), Henning Freier (Ernst Schweigert), Günter Naumann (Walter Schanz), Helmut Gauss (Reinhold Schanz), Erika Pelikowsky (panna Dengler), Rudy Lenoir (Jacques), Jean-Paul Zehnacker (Yves), Alexandre Creq (Pierre), Jerzy Molga (Polak), Anatolij Wiedenkin (Rosjanin), Wałantin Rusecki (Bułgar), László Ujreti (Węgier), Jiři Brož (Czech) i inni. Produkcja: Deutscher Fernsehfunk. Barwny. Bez ograniczenia wieku. Czas wyświetlania: 104 min. Premiera w październiku br. Tytuł oryginalny: „Die grosse Reise der Agathe Schweigert".

Adaptacja opowiadania Anny Seghers z tomu „Siła słabych". Tytułowa bohaterka, właścicielka sklepiku w hitlerowskich Niemczech, wyjeżdża do Hiszpanii szukając syna, żołnierza Brygad Międzynarodowych. Kontakt ze środowiskiem antyfaszystów czyni z niej świadomą rewolucjonistkę.



ZBUNTOWANI

BUŁGARIA, 1975

Scenariusz i reżyseria: WILLI CANKOW. Zdjęcia: Dimo Kołarow. Muzyka: Boris Karadimczew. Scenografia: Irina Mariczkowa. Wykonawcy: Iwan Kondow (felczer), Cwetana Manewa (nauczycielka), Ilka Zafirowa (Lefterowa), Petyr Słabakow (Lefter), Anton Gorczew (Dobrikata) i inni. Produkcja: Studija za Igralni Filmy, Sofia. Barwny. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 98 min. Premiera we wrześniu br. Tytuł oryginalny: „Buna".

Pełen egzotyki dramat sensacyjny rozgrywający się przed 50 laty na wsi bułgarskiej, nękanej przez bandy rabunkowe i rozdzieranej klasowymi sprzecznościami.

LEGENDA O ZAJĘCZYM PAPRYKARZU

WĘGRY, 1975

Reżyseria: BARNA KABAY. Scenariusz na podstawie powieści Józsi Jenö Tersánszky'ego: Imre Gyöngyössy i Barna Kabay. Zdjęcia: György Illés. Muzyka: Zoltán Jeney. Wykonawcy: Wojciech Siemion (Gazsi), Dezsö Garas (rządca), Lili Monori (jego żona), Judit Hálasz (hrabianka) i inni. Produkcja: Budapest Studio. Barwny. Dozwolony od 12 lat. Czas wyświetlania: 88 min. Premiera w kinach studyjnych i DKF-ach w październiku br. Tytuł oryginalny: „Legenda a nyúlpaprikásrol".

Baśń o wiejskim „odmieńcu" żyjącym w zgodzie z naturą, bezustannie narażonym na kpiny i krzywdy ze strony wiejskiej społeczności. Adaptacja powieści wybitnego pisarza węgierskiego.

WYNALAZEK MORELA

WŁOCHY, 1974

Reżyseria: EMIDIO GRECO. Scenariusz na podstawie powieści Adolfo Bioy Casaresa: Andrea Barbato i Emidio Greco. Zdjęcia: Silvano Ippoliti. Muzyka: Nicola Piovani. Scenografia: Amedeo Fago. Wykonawcy: Giulio Brogi (rozbitek), Anna Karina (Faustyna), John Steiner (Morel), Ezio Marano (Alec), Anna Maria Gherardi (Dora) i inni. Produkcja: Mount Street Film — Alga Cinematografica. Barwny. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 110 min. Premiera w kinach studyjnych i DKF-ach w październiku br. Tytuł oryginalny: „L'invenzione di Morel".

Adaptacja fantastycznej powieści o człowieku, który zatrzymał czas. Refleksja filozoficzna i zaduma nad nieuchronnością losu.

Magazyn ilustrowany FILM. Tygodnik. REDAKCJA: Puławska 61, 02-595 Warszawa Tel. centrala: 45-40-41 w. 112. RADA REDAKCYJNA: Maria Kornatowska, Jerzy Kossak, Alicja Kuczyńska, Marian Kuszewski, Czesław Petelski, Stanisław Stefański, Wojciech Wierzewski, Roman Wionczek, Wojciech Żukrowski. ZESPÓŁ REDAKCYJNY: Elżbieta Dolińska, Czesław Dondziłło, Bogumił Drozdowski, Bożena Janicka, Zbigniew Klaczyński (red. nacz.), Andrzej Kołodyński, Aleksander Leuóchowski, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Janusz Skwara (z-ca red. nacz.), Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Oskar Sobański, Tadeusz Sobolewski, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński (sekr. red.), Jerzy Trafisz, Jerzy Wittek (z-ca red. nacz.), Bogdan Zagroba. OPRACOWANIE GRAFICZNE: Maciej Żbikowski. FOTOREPORTERZY: Roman Sumik, Jerzy Troszczyński. REDAKCJA TECHNICZNA: Iwona Kosiacka, Alina Wiślicka. REDAKCJA NIE ZWRACA rękopisów nie zamówionych oraz zastrzega sobie prawo ich skracania. WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel.: centrala 25-72-91 i 92. INFORMACJI O WARUNKACH PRENUMERATY udzielają oddziały RSW „Prasa-Książka-Ruch" oraz urzędy pocztowe. Cena prenumeraty rocznej wynosi 260 zł. Prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę, która jest o 50% droższa od prenumeraty krajowej, przyjmuje Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch", Towarowa 28, 00-958 Warszawa, konto PKO nr 1531-71 w terminach: — do 25 listopada na styczeń, I kwartał, I półrocze roku następnego i na cały rok następny; — do dnia 10 miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty na pozostałe okresy roku bieżącego. SPRZEDAŻ EGZEMPLARZY zdezaktualizowanych na uprzednie pisemne zamówienie prowadzi Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch", Towarowa 28, 00-839 Warszawa. DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa. ZDJĘCIA: J. Czarnecki, R. Dietrich, L. Sorell, R. Sumik, J. Troszczyński, A.I.P., Alga Cinematografica, Budapest Studio, CAF, Constantin, Deutscher Fernsehfunk, Mount Street Film, Paramount, Polfilm, PRF „Zespoły Filmowe", Studija za Igralni Filmy, UPI, ZRF, arch. Numer przekazano do drukarni 24.08.1976 r. Zam. 1345. J-5.

INDEKS: 35806

Kinorama

Pocztówka z Oslo

„DAGNY" W NORWEGII

Po trzech miesiącach pracy zakończone zostały zdjęcia do polsko-norweskiego filmu „Dagny" reż. Haakona Sandøya, realizowane w NRD, Polsce i Związku Radzieckim; ich ostatni etap stanowiła Norwegia, ojczyzna bohaterki.

Prace nad filmem śledzone były uważnie przez prasę norweską. Lise Fjeldstad, wykonawczyni roli tytułowej, w swoich wypowiedziach chwaliła klimat współpracy z Polakami, stawiając ich za wzór swoim norweskim kolegom. Podkreślała profesjonalność i spontaniczność polskiej ekipy. Zakończenie zdjęć uczczone zostało przez wytwórnię „Norsk Film" — współproducenta — przyjęciem w Hvalstrand Basen, na wyspie w pobliżu Oslo. Część oficjalna pełna była przemówień, w których podkreślano rolę współpracy w dziedzinie filmu dla dalszego zacieśniania się kontaktów między Norwegią i Polską.

Również ambasador PRL Romuald Poleszczuk wraz z małżonką wydali cocktail pożegnalny, zapowiadając na przyszły rok „Dni norwesko-polskie". Program zapowiada się bardzo bogato: w dniach 10—16 stycznia 1977 r. odbędzie się w Warszawie Tydzień Kultury Norweskiej, zorganizowany w związku z premierą filmu „Dagny" (prawdopodobnie 12 stycznia). Zaprezentowane zostaną wystawy malarza Edvarda Muncha, najwybitniejszego ekspresjonisty norweskiego Gustava Vigelanda, sławnego przede wszystkim z symboliczno-naturalistycznego cyklu rzeźb w parku w Oslo, przedstawiających losy człowieka. Polska TV wystawi jedną ze współczesnych sztuk norweskich.

W dwa tygodnie później przewidziana jest premiera filmu „Dagny" w Oslo w obecności rodziny królewskiej i początek Tygodnia kultury polskiej w Norwegii. Dyrektor Norsk Film Erik Borge odwiedził Polskę w lipcu, przeprowadzając w Warszawie rozmowy dotyczące dalszych planów produkcyjnych. „Dagny" stanie się początkiem trwałego współdziałania między kinematografiami Polski i Norwegii.

Janina Januszewska-Skreiberg

Fotoreporter Renata Pajchel, reżyser Haakon Sandøy i operator Zygmunt Samosiuk

LUDZIE

NIE TYLKO AKTOR

Clint Eastwood twierdzi, że czwarty film, którego jest aktorem i reżyserem, to jego największe osiągnięcie. Tytuł „Wyjęty spod prawa Josey Wales" (The Outlaw Josey Wales) zapowiada western, ale widzowie „Mściciela" czy „Joe Kidda" wiedzą, że są to obrazy niewiele mające wspólnego ze stereotypem Dzikiego Zachodu. Czy opinię twórcy potwierdzi publiczność? Filmy Clinta Eastwooda są zawsze kasowe, ale krytyka przyjmuje je na ogół z oporami.

Eastwood zaczynał od telewizyjnych seriali, a rozgłos zdobył w spaghetti-westernach realizowanych we Włoszech przez Sergio Leone. Zrealizował samodzielnie już trzy filmy — „Udawaj dla mnie niepewnego" (Play Misty For Me), „Mściciela" (High Plains Drifter) i „Sankcje Eigeru" (The Eiger Sanction).

Uczyłem się — mówi. — *Nie mogłem po prostu odpoczywać czy czytać w przerwach między ujęciami. Obserwowałem reżysera, operatora, całą ekipę. Kiedyś w czasie realizacji filmu „Pomaluj swój wóz" (Paint Your Wagon) Lee Marvin przysłał mi kartkę: „Łatwiej odpoczywa się w garderobie". To prawda, łatwiej. Ale mnie nie wystarczała rola jednego z elementów składanki, jaką jest film. Bardziej interesujące było dla mnie zająć się osobiście składaniem całości. Teraz uzyskałem swobodę. Jako aktor mógłbym występować w dwóch-trzech filmach rocznie; jako reżyser-producent-aktor w jednej osobie jestem w stanie zrobić tylko jeden rocznie, ale daje mi to głębszą satysfakcję.*

Clint Eastwood w filmie własnej reżyserii „Wyjęty spod prawa Josey Wales"

Fot. Paramount — L. Sorell

LAUREN HUTTON

Przed dwoma laty była najpopularniejszą modelką Stanów Zjednoczonych, reprezentowała typ „uśmiechniętej, wysportowanej Amerykanki". Obecnie występuje w filmie „Gator" — debiucie realizatorskim aktora Burta Reynoldsa, którego znamy jako telewizyjnego porucznika Hawka.

WIERA MARECKA

Pierwszą aktorką radzieckiego teatru nazywa „Sowietskaja Kultura" Wierę Marecką. W artykule pióra Iriny Wiszniewskiej czytamy: „Łączy ona w sobie rzadko spotykany wrodzony talent z niezwykłą techniką, najbardziej typowe cechy narodowego charakteru z ogólnoludzkimi, urzekającą kobiecość z typowo męską logiką tworzenia postaci, rubaszny humor z lirycznym smutkiem, balzakowską pracowitość z urokiem puszkinowskim. Zadziwia też wyjątkową umiejętnością wcielania się w najbardziej różnorodne, skrajnie odmienne postacie, których stworzyła już prawdziwą galerię. Marecka posiadła dar tak całkowitego utożsamiania się z graną w danym momencie postacią, że widząc ją w odmiennej roli wprost trudno uwierzyć, że to ta sama aktorka".

Te słowa najwyższego uznania poświęcono Wierze Mareckiej, aktorce moskiewskiego Teatru im. Mossowietu z okazji 70-lecia jej urodzin.

Zapytana o sekret swego kunsztu, aktorka odpowiada: „W tym tkwi istota teatru, istota sztuki, która jest jakby syntezą często przeciwstawnych sobie emploi aktorskich i charakterów ludzkich. Kreowanie ideału niemożliwe jest bez ośmieszania wzorców negatywnych i właśnie dlatego, kiedy próbuję nakreślić wizerunek światłej, silnej, mającej coś do powiedzenia kobiety współczesnej, nie mogę oprzeć się chęci ośmieszenia małej mieszczki. Tylko takie potraktowanie roli zapewnia jej wielowymiarowość, możliwość wydobycia bogactwa i złożoności ludzkiej psychiki. Chyba dlatego tak bliska mi jest postać Aleksandry Sokołowej — głównej bohaterki filmu „Ziemia woła".

Nie tylko w tej roli upamiętniła się artystka milionom widzów kinowych, także polskich. Pozostaje w pamięci jej prosta, przejmująca kreacja w zrealizowanym w latach wojny filmie „Ona broni Ojczyzny", czy stworzony przez nią obraz wiejskiej nauczycielki w filmie pod tym tytułem.

Zawsze jednak przede wszystkim był teatr. Mając 17 lat debiutowała w spektaklu wystawionym przez zespół Studia kierowanego przez Jurija Zawadskiego. Od tej chwili, od ponad pół wieku, jej sceniczne triumfy związane są z nazwiskiem tego wielkiego nowatora radzieckiego teatru. Zawsze też pozostała wierna Państwowemu Akademickiemu Teatrowi im. Mossowietu.

Wiera Marecka, Ludowa Artystka ZSRR dostąpiła w dniach swego jubileuszu szczególnego zaszczytu; w uznaniu zasług dla rozwoju radzieckiej kultury Rada Najwyższa nadała jej tytuł Bohatera Pracy Socjalistycznej.

KINEMATOGRAFIKA

JAN MŁODOŻENIEC